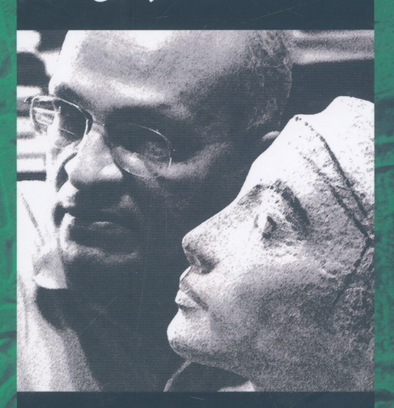
د. سعيد توفيق



عالم الغيطانى

قراءات فى دفاتر التدوين



عالم الغيطاني

عالم الغيطاني

قراءات في دفاتر التدوين

سعيد توفيق

الطبعة الأولى، ٢٠٠٨



دار العين للنشر
٩٧ كورنيش النيل، روض الفرج، القاهرة
تليفون: ٢٤٥٨٠٣٦٠، فاكس: ٢٤٥٨٠٩٥٥
WWW.elainpublishing.com

الغلاف: أحمد اللباد

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠٠٨/٩٦٩٣
I.S.B.N 978 - 977 - 6231 -47- 4

عالم الغيطاني

قراءات في دفاتر التدوين

سعيد توفيق



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

توفيق، سعيد.

عالم الغيطاني: قراءات في دفاتر التدوين / سعيد توفيق.

القاهرة : دار العين للنشر، ٢٠٠٨.

١٢٠ ص ب سم.

تدمك: ٤ ٤٧ ٦٢٣١ ٩٧٧ ٩٧٨

١- الأدب العربي – تاريخ ونقد

أ- الغيطاني، جمال أحمد، ١٩٤٥

ب- العنوان

٨١٠,٩

إهداء

إلى كل المبدعين الحقيقيين العامرة بهم مصر وعالمنا العربي، الذين لا يتسع المقام هنا حتى لذكر أسمائهم الجليلة، ومنهم قامات إبداعية شامخة طالما تمنيت أن يمتد عمري لأكتب شيئًا عنهم يطاول قاماتهم أو يرقى إليها. ولكن حيث "إن الحياة قصيرة، بينما الحقيقة عمرها مديد" كما يقول معلمنا شوبنهاور، وحيث إن المرء ليس في وسعه أن يدرك سوى بعض مما يتمناه؛ فإني آمل أن يشاركني تلك الروح ويسعى إلى تحققها في الواقع أولئك الذين لا يمتهنون النقد حرفةً، بل يمارسونه بوصفه تجربة حب ومعايشة للنص أو العمل المبدَع.

المحتويات

مدخل إلى شفرات النص الغيطاني

نص الغيطاني- خاصة في دفاتر تدويناته الأخيرة- نص خادع؛ إذ تراه يمعن النظر في وصف تفاصيل تجارب عادية مما نألفه في حياتنا اليومية، وذلك من قبيل: خبرات الحواس على تنوعها، بل حتى لذة الأطعمة ذاتها، فنظن عندئذ أن النص يريد أن يقف عند تجارب الحياة العادية وخبراتها البسيطة. ولكن هذا المستوى البسيط خادع؛ ومن ثم فإن الوقوف عنده يعني أننا لم نعرف شيئًا عن عالم الغيطاني الروائي!

الأديب- خاصةً الروائي- هو الذي يصور لك عالـمًا، يأخذك إلى عالمه الرحب الذي سوف تجد نفسك بالتأكيد في شيء منه ربما عايشته يومًا ما، أو عايشت شيئًا منه توارى في مملكة الذكريات المطوية، أو تمنيته بالخيال وفي عالم الأحلام. ولكنك في كل الأحوال لن تتمكن من النفاذ إلى هذا العالم ما لم تحاول فك شفراته، وأولها أن تقرأ دائمًا

بين السطور، وأن تحاول تعيين ما غمض وتخفَّى من القول، وأن تعرف لغة الكاتب باعتبارها علامات تؤدي إلى عالمه الخاص القابع هناك. وهو عالم لا يكون معطى لنا على نحو مباشر؛ ولذلك لا يمكن التعرف عليه من ظاهر النص فحسب؛ فاللغة هنا تكون مراوغة دائمًا بحيث تقول شيئًا وتقصد أشياءَ. كذلك نص الغيطاني؛ ولذا لزم التعرف على مستويات قراءته.

لكن لكل كاتب حقيقي عالمه الخاص، وقيمة الكاتب تُعرف من هذا العالم؛ من حيث مدى رحابته وعمقه. وربما يعترض هنا بعض المتحذلقين أو المجادلين دون علم قائلين: ليس هناك كاتب أو أديب حقيقي وآخر غير حقيقي، ولا أفضلية لأديب أو لفنان على آخر بما يتناوله كل منهما؛ لأن الموضوعات التي كنا نعتبرها عادية أو تافهة أو حتى صادمة ومقززة، يمكن أن نجدها الآن موضوعًا للفن (ومن ثم للأدب)، كما أن مذاهب الفن ونظرياته فيما يتعلق بالقيمة الفنية والذوق الفني تؤكد على نسبية هذه القيم من الناحية التاريخية والاجتماعية. وكل هذا صحيح، ولكنه لم ينل أبدًا من حقيقة وجود قيم فنية وجمالية عليا متواترة عبر العصور والثقافات المتنوعة. أما مناط تلك الحقيقة عندي، فهو أن الأدب العظيم هو ذلك الذي يكون قادرًا على النفاذ إلى ظواهر الوجود العام والوجود الإنساني كما تتجلى في تجربة الذات، التي هي تجربة الأديب، من خلال أصغر الأشياء وأكثرها بساطة. إنها تجربة الأسئلة الكبرى كما تتجلى من خلال الأشياء الصغرى المألوفة على نحو يثير دهشتنا. ولا يختلف الأدباء الحقيقيون

إلا من حيث مجال تلك الأسئلة المهيمن على وجدانهم وهواجسهم، ومن حيث طرائقهم الخاصة، أعني أساليبهم الفنية في الاقتراب من تلك الأسئلة.

لقد بين لنا الفيلسوف الكبير ميرلوبونتي في مقال له عن «الميتافيزيقا والرواية» أن الروائيين العظام ينشغلون بالتعبير في أعمالهم الروائية عن فكرة أو أكثر من الأفكار الميتافيزيقية، قد تكون هي فكرة الذات أو الحرية أو غيرهما. والحقيقة أنه ليست هناك فكرة ميتافيزيقية أسبق من فكرة «الوجود» ذاته. السؤال عن الوجود هو السؤال الذي استولى على ذهن واحد من أكبر الفلاسفة في القرن العشرين: مارتن هيدجر، وهو السؤال الذي أسماه ذلك الفيلسوف **بالسؤال الأساس** ***Die Grundfrage***، وهو السؤال ذاته الذي استولى على ذهن الأدباء والروائيين العظام ووجدانهم، ومنهم جمال الغيطاني، خاصةً في تدويناته الأخيرة، وتلك تحديدًا هي التي نهتم بها هنا. ولكن «الوجود يُقَال على أنحاء شتى»، مثلما قال المعلم الأول: أرسطو. كذلك فإن الغيطاني يسأل سؤال الوجود على نحو خاص.. على طريقته الخاصة:

كيف نقرأ اللامرئي في المرئي، والوجود في العدم أو المعدوم، والحقيقي في المتخيل، والمقيم في الزائل العابر؟ ذلك هو السؤال الأساس عند الغيطاني الذي ينبغي أن نتطلع إليه عبر المستوى الظاهر للنص: كل شيء عند الغيطاني هو نافذة أو ممر إلى عالم فسيح رحب.. إلى الوجود

ذاته؛ فهو يجعلنا نتشبث باللحظة وبمتعتها وتألقها، ولكن ما إن نبلغ معه غاية تلك اللحظة حتى يأخذنا إلى شيء آخر يتجاوز وجودها العابر إلى شيء ما وراءها!

وإذا كان الغيطاني في تدويناته الأخيرة يسأل السؤال الأساس: سؤال الوجود، فليس معنى ذلك أن إرهاصات ذلك السؤال لم تلح عليه في أعماله السابقة من قبيل «**متون الأهرام**» وغيرها. كما أن الشكل الفني في هذه التدوينات لم يكن هو الآخر مقطوع الصلة بما قبله: فالأسلوب الفني الذي يتخذ شكل رواية السيرة الذاتية حاضر في الأعمال السابقة مباشرة على دفاتر التدوين، وخاصة في «**الخطوط الفاصلة**» و«**حكايات المؤسسة**». فلو شئنا أن نميز التدوينات الأخيرة التي نتناولها هنا عن تلك التي تسبقها، لقلنا: إن أصداء سؤال الوجود هي ما يهيمن عليها ويشكل دافعها الجوهري، كما أن شكل رواية السيرة الذاتية في هذه التدوينات أخذ يميل تدريجيًا نحو التجريد، على نحو تخلصت فيه السيرة الذاتية من واقعيتها المباشرة واختلط فيها الواقعي بالخيالي، واستدعت أدوات «التأمل الانعكاسي» بوصفه طريقة في التفلسف والإبداع الفني معًا تنعكس فيها الذات على نفسها لتتأمل ماهية الموضوعات التي تتداعى على الوعي، ومنه الذاكرة بوجه خاص.

ولأن الغيطاني كان منشغلًا بماهية ما يتداعى على الذاكرة؛ لم يعبأ كثيرًا بترتيب الأحداث والمواقف كما هي الحال في الأشكال التقليدية

من السير الذاتية حتى في صورتها الروائية، ولقد بلغ هذا التحرر ذروته في عمله الأخير: «كتاب الرَّن». إننا هنا أمام شكل جديد من الكتابة أشبه في تكوينه بالفسيفساء.. إنه «فسيفساء الكتابة»: مقطوعات صغيرة لكل منها قيمة في ذاتها، ولكنها مع غيرها تشكل أيضًا صورة كلية متجانسة. لم تكن هذه الصورة الكلية في التدوينات سوى الوجود ذاته الذي تتردد أصداؤه وتتناثر أشكال تجلياته: فهو تارة يتجلى في الوجود الأنثوى، وتارة أخرى يتجلى في تفاصيل العالم والحياة التي نكتشفها من خلال خبرة السفر والترحال، ومن خلال النوافذ الفعلية ونوافذ الروح القادرة على إدراك اللامرئي في المرئي، بل إنه يتجلى أيضًا في العدم أو المعدوم الذي يرشح في الموجود ويبقى نثاره حاضرًا من خلال الذاكرة التي تحفظ وتُبقِي. ولكن الوجود ذاته يستجمع ذاته في النهاية ليصبح هو موضوع التأمل، وإن كان من خلال الاسم.. من خلال الكلمة التي تسمي، وهذا هو موضوع الكتاب الأخير: «كتاب الرَّن» الذي ينتمي بشكل ما إلى دفاتر التدوين.

كلمة أخيرة أود قولها للقارئ: وهي أنه قد يلاحظ فكرة متكررة هنا أو هناك في المقالات الواردة في هذا الكتاب، ولكني لم أشأ التدخل في إعادة صياغة هذه الأفكار؛ لأن التواتر والتداخل هنا ربما يكونان مفيديْن من حيث إنهما قد يضيآن تفاصيل جديدة من الفكرة ذاتها. ومن الأفكار الأساسية المتواترة في هذه المقالات: فكرة «التأمل الانعكاسي» باعتبارها مفهومًا ينتمي إلى الفينومينولوچيا أو الظاهراتية، ويعني انعكاس الذات على نفسها لتتأمل معاني الظواهر

كما تتبدى لخبرة الذات. وهذا الاتجاه في رؤية الأشياء والظواهر يتمثل بوضوح في نصوص الغيطاني التي نتناولها هنا؛ ولهذا كنا نؤكد على أن الغيطاني أديب فينومينولوجي (**ظاهراتي**) بالسليقة، بمعنى أنه يمارس، بل يجسد هذا الاتجاه في الفهم،دون علم نظري مسبق به. وربما يكون هذا أيضًا أحد الأسباب القوية التي دفعتني إلى دراسة تلك النصوص؛ إذ إن الاتجاه الذي التزمت في درس النقد هو اتجاه «**التأويل الظاهراتي**» الذي يسعى إلى فهم معنى النص وما يريد أن يقول من خلال حوار معه: ذلك الحوار الذي يتعامل مع النص كما لو كان شخصًا يريد أن يقول لنا شيئًا ما، حتى حينما يصمت عن الكلام... ذلك الحوار الذي يفسح المجال للنص كي يتحدث بذاته؛ لأن مهمته الأساسية استنطاق النص، واستكشاف عالمه. ولهذا يمكنني القول بأن محاولتي النقدية هنا أشبه بدراسة فينومينولوجية لنص إبداعي مشبع بالروح الفينومينولوجية!

تجليات الوجود الأُنثوي
في «خُلْسَات الكرَى»

«خُلْسَات الكرى» عمل إبداعي له خصائصه الفريدة، سواء نظرنا إليه من حيث الشكل الروائي وما يطرحه من رؤية فنية، أو من حيث أسلوب السرد، أو من حيث اللغة والتشكيل الجمالي. ولأن هذه العناصر الثلاثة التي سأتوقف عندها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا، ومجدولة معًا بإحكام؛ بحيث يتعذر الفصل بينها؛ فسوف أحاول أن أتناول كل عنصر منها باعتباره مدخلًا ينفتح على العمل ذاته، يقربنا من خصوصيته، ويضيء ملامح النص دون تفتيت لوحدته.

الشكل الفني والرؤية الجمالية:

أول ما يواجهنا في أي عمل هو شكله الفني. وعمل الغيطاني هنا يضعنا منذ البداية في مواجهة قضية الأنواع الأدبية ويطرحها بقوة.

نحن أمام عمل أدبي يبدو لنا على أنه رواية، ولكننا منذ الصفحات الأولى ندرك على الفور أننا لسنا أمام رواية بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، وهو انطباع سوف يتأكد بقوة كلما أوغلنا في العمل: أعني أننا لن نجد هناك بناءً دراميًا تتفاعل فيه الشخصيات وتتصاعد الأحداث في تراتب زمني منطقي؛ بحيث نجد كل فصل فيه مرتبطًا ارتباطًا ضروريًا بما يسبقه وبما يليه، ليبلغ نهاية معينة. هل نحن، إذن، أمام مجموعة قصص قصيرة؟ إننا نجد مجموعة من الفصول، الفصل الواحد يمكن قراءته والاستمتاع به بوصفه كيانًا قائمًا بذاته، ولكن ما إن نتابع قراءتنا لكل فصل تلو الآخر؛ حتى نشعر بأن هناك خيطًا مشتركًا بينهما يشدها بعضها إلى بعض، فهي منفصلة ومتصلة في وقت واحد.

ومن ناحية أخرى، فإنه ربما يحق لنا أيضًا أن نتساءل: هل نحن أمام شكل من أشكال السيرة الذاتية؟

فعبر فصول العمل، يتحدث المؤلف بضمير المتكلم ليسرد لنا تفاصيل ومواقف من حياته الخاصة، لا باعتباره ساردًا متخيلًا، وإنما باعتباره ساردًا واقعيًا، أعني باعتباره جمال الغيطاني .. ذلك الأديب الذي نعرفه نحن القراء. فهو يتحدث – على سبيل المثال – عن زيارات فعلية قام بها لبلدان عديدة، وعن الأماكن الفعلية التي زارها، وعن أشخاص واقعيين يعرفهم القرّاء مثل صديقيه محمود البدوي وشادي عبد السلام من الراحلين[١]، فضلًا عن أصدقاء آخرين أعرفهم شخصيًا – مثلما يعرفهم غيري– معرفة وثيقة مثل: أحمد الفلاحي وآل الرحبي من عمان[٢].

هناك، إذن، مشروعية ما في أن نتحدث عن طابع القصة القصيرة في عمل الغيطاني، مثلما أن هناك مشروعية ما في أن نتحدث عن طابع السيرة الذاتية فيه. بل إننا نستطيع أيضًا أن نتحدث عن المكون الشعري داخل هذا العمل، وتلك مسألة أخرى سنعود إليها في سياق آخر. هل معنى ذلك أن هذا العمل يقدم لنا برهانًا عمليًا على إسقاط الحدود بين الأنواع الأدبية؟

الواقع أن الغيطاني في هذا العمل كان يمارس دائمًا نوعًا من الانتهاك المشروع للحدود بين الأنواع الأدبية، وهو كان يفعل ذلك بتلقائية إبداعية وبحسن نية المبدع أو نزاهته الجمالية. ومسألة انتهاك الحدود بين الأشكال الفنية والتلاعب بها، بل تشويهها أحيانًا، ليست بالمسألة التي ينبغي أن تشغلنا باعتبارها أمرًا خطرًا على العملية الإبداعية؛ فمكمن الخطورة يأتي من محاولات بعض الأدباء من الشباب الذين تشغلهم قضية العصف بالشكل الفني دون أن يكون هناك قوام فني أدبي أو رؤية جمالية إبداعية وراء ذلك، أعني تشغلهم قضية الشكل على حساب الرؤية الجمالية التي يمكن أن يطرحها الشكل نفسه باعتباره أسلوبًا لرؤية الأديب (أو الفنان عمومًا) للحياة وللعالم، بل للوجود ذاته في أحد تجلياته.

إن التداخل والتأثير التبادلي بين الأشكال الفنية للأنواع الأدبية أصبحا الآن أمرين واقعين؛ فملامح هذه الأشكال أو حدودها ليست حدودًا محرمة ولا تابوهات لا يجوز انتهاكها، بل إن هناك مجالًا للقول

بأنه منذ فترة ليست بقصيرة قد أصبح التداخل بين الأجناس الفنية ذاتها أمرًا واقعًا: ويمكن المرء أن يسترجع على سبيل المثال - كيف تأثرت حركة الشعر الخالص مع ملارميه، والحركة التعبيرية التجريدية في فن التصوير، بالثورة التي حدثت في مجال الموسيقى ونزوعها نحو التعبير الخالص، من خلال موسيقى الآلات، أي من خلال الموسيقى الخالصة أو المطلقة.

كل هذا صحيح. ومع ذلك، يبقى لكل جنس فني، ولكل نوع أدبي، قوامه الخاص. فما الذي يبقى من عمل الغيطاني ويحفظ عليه قوامه كعمل أدبي؟

على الرغم من أن كل فصل من العمل يمكن قراءته والاستمتاع به في ذاته، فإن متعتنا تتأسس على نحو كلي وأكثر عمقًا عندما نتابع قراءتنا للعمل ككل؛ إذ نشعر عندئذ بوضوح بأن هناك خيطًا متينًا يربط هذه الفصول بعضها ببعض.. تيمة تتردد أصداؤها في أنحاء العمل؛ بحيث يبدو كل فصل كما لو كان تنويعًا على هذه التيمة وإثراءً لها.

في كل فصل مكان أليف له زمانيته الخاصة، انبثق فيه خلسة كيان أنثوي طاغ استولى على كيان صاحبنا كطيف أو حلم جميل من ذلك النوع الذي ينتشلنا لحظيًّا من وجود واقعي غفل رتيب متناه. والغيطاني يستدعي هذه الأطياف بفعل حالة يسميها «التحنين» بمعنى استدعاء الشوق والحنين، متمنيًا لو كان لها دوام وبقاء، فهو يتمنى لو كان بإمكانه تثبيت هذه اللحظة التي يبدو فيها الوجود مكتملًا،

ولكنها تمر دون أن يكون في مقدورنا أن نبقيها أو ننهل منها، فليس أمامنا وقد مر العمر سوى الاستدعاء أو التحنين والترقب الدائم لهذه اللحظات. يقول في أول سطور روايته:

«ما تبقى أقل مما مضى.

يقين لا شك فيه، أعيه. أتمثله، أعيشه. فلماذا أبدو مبهوتًا، مباغتًا كأني لا أعرف. مع أنني المعنيُّ والمطويُّ والماضي إلى زوال حتمي؟ لا أتوقف عن إبداء الدهشة، لا أكف عن التساؤل إن بالصمت أو بالنطق..

لماذا يسرع الإيقاع مع قرب التمام؟

لماذا تنشط الخطى وتسرع الحركة عند الدنو؟

لماذا يقوى العزم عند قرب نفاد الطاقة؟

لماذا يقع التوثب مع صلصلة أجراس الرحيل؟

لماذا تكون أقصى درجات اللمعة قبيل الانطفاء؟

لنا في توثب واندلاع لهب الشمعة أسوة وعبرة، أما ذروة ضجيج الآلة المحركة في الطائرة أو الناقلة البحرية قبل الكف مباشرة..

إدراكي غشاني وانتباهي قضّني»[٣].

التحنين، إذن، هو أصل استدعاء هذه الأطياف ومحاولة استبقائها في تيار الوعي. وهذه الأطياف متعلق أمرها بالمرأة، بالكيان الأنثوي الطاغي. ولكن ما هي المرأة هنا، وما ذلك الكيان الأنثوي الطاغي. يقول:

«ليس الجمال الأنثوي إلا إشارة وتلميحًا إلى عذوبة الكون المتكون بالفعل والمحتمل أيضًا. أنفقت عمري في التشوف إليه، غير أنني لم أرتو ولم أنل حظي»[٤]

الجمال الأنثوي الطاغي هنا هو الوجود كله مستقطرًا ومكثفًا في حالة مكتفية بذاتها ومطلقة، وهو الحياة لحظة تألقها، وكأنه المطلق واللامتناهي يتجلي ويتجمع ويتألق في لحظة عابرة؛ ليغيب ويتوارى عنا بعد ذلك كما لو كان يفلت من بين أيدينا باستمرار، وكما لو كنا في ملاحقته وسعينا نحو الاستحواذ عليه؛ إنما نسعى بذلك نحو المستحيل؛ وهو: تثبيت اللحظة، والاستحواذ على اللامتناهي وعلى المطلق في النسبي والعرضي والزائل.

والنساء هنا لسن كأية نسوة. لكل منهن خواص مكتملة، أو هكذا تبدين في حالات أشبه بخلسات الكرى، كحلم أو طيف عابر ولكنه يظل مقيمًا في الوعي، وليس المهم هنا هو الحالة الواقعية التي يكون عليها ما هو كائن بالفعل، وإنما ذلك المظهر الذي تبدى للوعي. والنساء هنا كرموز أو صور لحالات مكتملة من الوجود، يقين، إذن، على مستوى الوعي التخيلي بفعل الاستدعاء والتحنين؛ فنحن نتطلع دومًا إلى هذه الحالات المكتملة من الوجود ونحّن إلى البقاء بقربها، ولكننا نخشى أن تفلت منا إذا ما حولناها إلى موضوعات واقعية نسعى لامتلاكها. ويحضرني هنا موقف سارتر الذي رأى الموضوع الجمالي بوصفه موضوعًا يحيا على مستوى الوعي التخيلي بمنأى عن اللمس والامتلاك وواقعية الإدراك الحسي؛ ومن هنا كان قادرًا على القول بأن الجمال الفائق لامرأة ما يُذهب الرغبة فيها، فلكي نرغب **فيها ينبغي أن نكف عن النظر إليها كموضوع جمالي، وأن نتعامل معها - بخلاف ذلك- على أنها موضوع واقعي للرغبة والتملك**(٥)

وفي هذا يقول الغيطاني:

« أعرف أن الوعي بسر النغم يعني تلاشيه، وأن الإمساك بالإيقاع إيذان بفنائه. هذا ما يدفعني إلى الرحيل عبر كافة الاتجاهات، المرئية واللامدركة بالحواس. الآن.. ليس لي إلا السعي، لا وقت للتطلع هنا وهناك، الإمعان فحسب، الكف إبادة»[٦]. وتلك «تيمة» تتردد في تدوين الغيطاني.

هناك، إذن، سعي دائم يتطلع إلى نداء الوجود في تجليه الأنثوي الذي يبدو كما لو كان هاتفًا تتردد أصداؤه في حنايا الوجود في صورة ومضات سرعان ما تتلاشى.

ذلك هو جسم التدوين.. مادة الحكي.. وهى مادة مشبعة بخصوبة دافقة يتلاحم فيها عمق الرؤية الفلسفية بحالات الوجد الصوفية. والأهم من ذلك أن نناقش الآن على التوالي أسلوب هذا الحكي وطرائق تشكيله الجمالي.

أسلوب السرد:

نحن، إذن، أمام تجربة حية معيشة.. رؤية للعالم، بل للوجود في مجمله، من خلال الحضور الأنثوي. والغيطاني يقدم لنا هذه الرؤية لا من خلال وصف موضوعي تطلع به ذات محايدة تنظر من فوق

ومن وراء الأشياء كما لو كانت ذاتًا عالمة عارفة، وإنما هو يصف الحالة الوجودية في عيانيتها كما تتداعى على تيار وعيه في أدق تفاصيلها كما تتبدى له. والموضوع الأساس لهذا الوصف الذي يقدم نفسه أو يفرض وجوده على تيار الشعور هو دائمًا حالة أنثوية متألقة تتجلى في لحظة خاطفة قصيرة بالمعيار الكرونولوجي للزمان، ولكنها تدوم وتبقى بمعيار زمان الديمومة أو الزمان الشعوري، وتبدو كما لو كانت حضورًا أبديًا. إنها حالة أشبه بالحالة الوجودية للموضوع الجمالي بوصفه صورة متخيلة ***image*** عند سارتر، وهى الصورة التي تظل متلازمة مع الوعي يخلقها ويستدعيها على هواه، لتغيب عندئذ سائر الموضوعات الواقعية الأخرى، أو تصبح داخلة في بنية الصورة المتخيلة. هذه الحالة الوجودية تتردد في أسلوب السرد في هذا التدوين. فبعد أن يصف الغيطاني المرأة التي يسميها «المرأة الألف» وصفًا تفصيليًا مسهبًا، يقول:

«حقًا.. لم ألمح طوال الرحلة غيرها. الآخرون أطياف بلا قسمات واضحة. بعد انقضاء المدة لا أقدر إلا على استعادتها هى، خطواتها، شروعها عند المشي كالراية، اختزلت السوابق واللواحق، وكلما استعدت أو رأيت أو جالست أو أصغيت أو خلوت بأنثى، أطالع عندها قبسًا، غير أنني لم أرصد ملمحًا منها عند الأخريات»[٧]

وهناك استدعاء من جانب الوعي التخيلي بفعل التحنين لحالات أنثوية قد ملكته يومًا ما، كما حدث لصاحبنا في روسيا حينما كان في حالة فيض بالغ.. أوج عشق مباغت يستدعي الوعي بفعله الأنثى

«الملكة» بنت صعيد مصر بالهيئة الملكية ذاتها التي تبدت عليها منذ زمن. هنا مرة أخرى نجد أن الوعي يفرض موضوعه التخيلي على الواقع ليغيب هذا الواقع؛ وتصبح لهذا الموضوع زمانيته الخاصة، وديمومته، وحضوره الطاغي. (واللافت للنظر أيضًا في هذا التدوين ارتباط هذا الحضور الأنثوي وديمومته بمعمار ما، وكأن ديمومة الحضور الأنثوي وقسماته مرتبطتان بديمومة المعمار الذي إليه ينتمي إقليم الأنثي، وبخصائص هذا المعمار وروحه). وهذا الحضور الأنثوي الطاغي الذي يستحوذ على الوعي ويهمش ما عداه، ماثل أيضًا بقوة في بعض وصفه «للمرأة البلبلية»:

« رأيتها..

بدت في مجال بصري بغتة. لم أدر.. هل قدمت قبلي أم دخلت من جهة لا أعرفها، ظهورها ألغى ما عداها. فيما بعد، عندما رحت استرجع لحظاتها وأرى في ابتعادها ما لم أحط به وقتها، أدركت أنها كانت تجلس بين اثنتين، لكل منهما خصوصيتها وتفردها، ربما لو رأيت إحداهن منفردة لوليت الوجه إليها.. لكن مع مثولها يصعب تجاوزها إلى أخريات مهما بلغن من اكتمال الشأن.»(٨)

ومما يميز أسلوب السرد في هذه الرواية، الإسهاب في وصف التفاصيل الدقيقة التي تمتد حتى إلى الجوانب المعتمة غير القابلة للوصف. ولقد رأى ميشيل رايمون *Micheal Raimond* في هذا الطابع من السرد سمة مميزة للروائيين الكبار. فالروائي الكبير يستسلم لنشوة الإسهاب؛ فهو قادر دائمًا على التقاط التفاصيل وإبداء الإيحاءات والإشارات، واستدعاء الحصاد الغزير من المعلومات ومخزون الذكريات وانطباعات

الطفولة.[٩] وربما يفسر لنا هذا ديمومة الزمن السردي وحضوره، وإن قصرت مدته بالمعيار الكرونولوجي: فاللحظة هنا تدوم؛ لأن «ما يدوم في الرواية هو الوصف لا الشيء الموصوف» على حد قول فيرنانديز؛ ولهذا لاحظ أيضًا الفيلسوف الإسباني أورتيجا إي جاسيت أن كثيرًا من أعمال دوستويفسكي لا تغطي سوى عدد قليل من الأيام والساعات.[١٠]

ولأن موضوع الوصف كان -في الغالب- حالة أنثوية عابرة يُرَاد تثبيتها وكأنها لحظة خالدة تدوم أبدًا؛ كان الوصف يميل دائمًا إلى خلع أوصاف وسمات تنأى بالوجود الواقعي لهذه الحالة الأنثوية عن عرضية الواقع وتناهيه، وتكسبها خلودًا أو وجودًا مثاليًا يبدو أشبه بالمطلق الهيجلي الذي يجمع في باطنه المتناقضات والأضداد، فضلًا عن كونه مشبَّعًا بروح صوفية أشبه بتلك التي تشيع في وصف المتصوفة للمحبوب على نحو يختلط فيه المحبوب الواقعي بالمحبوب المطلق، وهو الله نفسه.. يقول في وصف المرأة «البلبلية»:

«بلبلية الحضور، كونية الجمال، مشرفة على سائر المشاهد. شيرازية الطلة، بابلية العينين، قاهرية المدى، قرطبية الضمة، سكندرية السريان، أرضية الغواية، مجمع للآفاق. تقعد كأنها مطلعة، مراقبة لحافة الدنيا، متطلعة دائمًا، فارعة، فوّاحة بنغم غامض نفذ إلى أقصى نقطة في أغواري، بدأ مع ظهورها في دائرة بصري ولم ينته حتى الآن. أحيانًا يخفت، مرات يشتد فيقلقني، لكنه ماثل في كافة الأحوال.»[١١]

اللغة والتشكيل الجمالي:

اللغة في هذا العمل هى ما يضفي عليه طابع التشكيل الجمالي. فإن أول ما ينطبع في أنفسنا من هذا العمل ويأخذ بمجامعنا، إنما هو اللغة التي تحاول أن تشكل عالمًا يستعصي على التشكيل، وأن تصور خبرة لا يكابدها إلا المتصوفة. **اللغة هنا ليست مجرد أداة لسرد حكاية، ولا هى حتى أداة للحوار، وإنما هى تصوير. فليست هناك شخصيات** تتحاور، وإنما هناك حوار باطني وتصوير إيمائي يكون ملقي على عاتق القارئ فهم رسالته وإشاراته وتلميحاته الغامضة؛ فهو أشبه بصورة صامتة أو لوحة بورتريه تتحدث وتنطق بلغة الإيماءات.

لقد مضى على الفكر الجمالي حين من الدهر آمن فيه بتمييز لسنج *Lessing* الحاسم بين فنون أدبية تعبيرية زمانية تقوم على تصوير توالي الأفعال في الزمان من خلال وسيط اللغة، وفنون تشكيلية تثبت اللحظة والفعل في المكان. ينبغي أن نطرح جانبًا هذه الغلطة التاريخية. نحن هنا أمام عمل أدبي يقدم لنا أقوى برهان على الطابع التشكيلي التصويري للغة الذي يقوم على تثبيت اللحظة. ومما يؤكد هذا الطابع هنا، إلحاح مفردات الفن التشكيلي التصويري- وخاصة اللون- على اللغة الوصفية لدى الغيطاني؛ فالألوان هنا حاضرة بقوة كإيماءات. يقول في وصف المرأة البلبلية:

«لا يمكن تعيين لونها أو نسبته إلى مرجع. إذ يقع على حدود الأحمر والبني والسمرة والأصفر المشعر بياقوتية شاحبة». [١٢]

ويبدو أن اللون الأصفر في هذا العمل يتمتع بحضور خاص. وحضور ألوان بعينها في أعمال الفنانين التشكيليين أمر معروف، ولعلنا نذكر هنا أن الأصفر كان له حضور قوي في أعمال فان جوخ على سبيل المثال.

والتصوير اللغوي هنا لا يستخدم اللون كإحدى مفردات فن التشكيل التصويري فحسب، بل إنه يفصح عن إبداعيته الخاصة .. عن إبداعية اللغة القادرة على تصوير ما لا يمكن تصويره بأي وسيط فني آخر. فهناك محاولة أيضًا لاستدعاء الروائح لتثري الألوان. والروائح هي مما لا يمكن تثبيته في صورة باعتبارها اللحظي والعابر الذي لا صورة له، ولكننا مع ذلك نجد هنا محاولة لاستدعائها لتكتسب حضورًا دائمًا في الوعي. هذا التلاحم التشكيلي الإبداعي بين اللون والرائحة هو ما يصوره لنا الغيطاني في فصل بعنوان: **«خجلة الشذا»**.

ففي أثناء رحلة بحرية على ظهر قارب بين جزيرة الجفتون ومرسى الغردقة كان هناك شاب وشابة، عروسان. وقد تبدت الشابة مكتملة الأنوثة فواحة بشذاها. رائحتها نفاذة تتناغم مع رائحة البحر النفاذة المتصاعدة والمشبعة بيود ناشع. هناك **«دوائر صفراء تظهر، تتصل لتشكل بقعًا أكبر، درجة من الصفرة الخاصة مصحوبة برائحة تدنو من رائحة المنيّ**

الطازج المرسل للتو. وتلك رائحة أعرفها جيدًا. اكتشفتها في الطين المتخمر، والأرض المحروثة، ورصدتها في الفراغ مواسم تلقيح النبات»(١٣).

وبينما تتداعى على وعي صاحبنا ذكرياته وتجاربه البحرية، ينتبه إلى قول قائد الزورق ذلك البحار القديم المجرب في وصف تلك الحالة البحرية الأنثوية متناغمة اللون والرائحة:

«قال: إنه سفاد البحر، قال: إن الشعاب والمكونات التحتية التي نعرف بعضها ولا نحيط بالآخر، تتوالد فيما بينها، ولها مواقيت تستثار فيها، تمامًا كما يجري للرجل أو الذكر من الحيوان، فإذا جرى ذلك تفرز هذا السائل، منيّ البحر، لتتشبع به الشعاب الأنثوية، والكونيات المتلقية، أما الرائحة فقوية تتجاوز المحدودية الأرضية.

أرقب العروس، تميل إلى البحر سافرة عن وجه يتفجر بالرغبة، لم تعد تنظر إلى الشاب الذي انزوى وتشاغل، بالنظر إلى ما بين قدميه، وكلما تزايد دفق عبيرها، قوى الموج، واتسع الموج الأصفر، وعندئذ انتبهت إلى البحار النحيل الأسمر، المجرب، ينقل البصر بين البحر والشابة الفواحة»(١٤).

تلك حالة لا يعرفها جيدًا إلا من خبر البحر وصحبه بالليل وبالنهار. ولكن ليس المهم هنا هو المعرفة.. معرفة المعلومات، بل المهم هنا هو تلك القدرة الإبداعية للغة على التصوير. وليس التصوير التشكيلي هو كل ما هنالك، بل هناك أيضًا شعرية اللغة، بحيث يمكن أن نتحدث عن الشعرية التي تتخلل مجمل العمل. وأنا أعني بالشعرية هنا أن ثقل العمل الأدبي يقع في جانب اللغة: أعني في طبقة صوتيات وإيحاءات

الكلمات أكثر مما يقع في طبقة الموضوعات المتمثلة، بمعنى أن هذه الموضوعات على خصوبتها وعمق دلالتها لا يمكن تمثلها إلا من خلال اللغة التي قيلت بها. وهذا -في حد ذاته- يمكن أن يجعل هذا العمل مستعصيًا على الترجمة. وهذا أيضًا حال كل فن إبداعي عظيم.

الهوامش:

(١)انظر جمال الغيطاني، **خلسات الكرى** (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، طبعة أولى سنة ١٩٩٦)، ص ٧٦ - ٧٩.
(٢) المصدر ذاته، ص ٨٦.
(٣) المصدر ذاته، ص ٩.
(٤) المصدر ذاته، ص ١١.
(٥)انظر كتابنا: **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة ١٩٩٢)، ص ١٨٥.
(٦) **خلسات الكرى**، ص ٥٧.
(٧) المصدر ذاته، ص ١٥.
(٨) المصدر ذاته، ص ٣٠.
(٩)ميشيل رايمون: «بصدد التمييز بين الرواية والقصة»، ترجمة: حسن بحراوي، ضمن دراسات: **طرائق تحليل السرد الأدبي** (الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، طبعة أولى سنة ١٩٩٢)، ص ١٨٠.
(١٠) المصدر ذاته، ص ١٧٩.
(١١) **خلسات الكرى**، ص ٣٠.
(١٢) المصدر ذاته، ص ٣١.
(١٣) المصدر ذاته، ص ٧٥.
(١٤) المصدر ذاته، ص٧٦.

السفر في حنايا الوجود
تجربة القطار في تدوين «دنا فتدلى»

عندما هممت بقراءة هذا العمل، لم أستطع أن أفرغ منه في يوم وليلة على الرغم من تفرغي لقراءته؛ إذ كنت أجدني مدفوعًا إلى التوقف دائمًا، وإعادة قراءة كثير من النصوص الحاضة على التأمل. والحقيقة أنني لم أشعر أبدًا بأنني قد فرغت من هذا العمل؛ فقد مسني وأصاب مني أشياء وكوامن تتعلق بالذكرى .. ذكريات التجارب الأولى التي نتعرف فيها على العالم .. تجربة الرؤية الحميمة التي تبدو منسية ظاهريًا، ولكنها تبقى كامنة في أعماقنا إلى أن يتم استدعاؤها مرة أخرى من خلال تجربة حقيقية تدهشنا وتستولي علينا، وترفع أو تخترق ذلك الحجاب الذي يحول بيننا وبين العالم والأشياء، والذي يزداد سمكه يومًا بعد يوم بفعل ثرثرة مشاغل الحياة اليومية وتوافهها. لم أشعر بأنني قد فرغت أبدًا من هذا العمل؛ لأن سمة كل عمل أدبي عظيم – أو أي عمل فني عظيم بوجه عام – هي أنه لا يتركنا على النحو ذاته الذي كنا عليه قبل أن نتلقاه. والحقيقة أن كل عمل أدبي عظيم

ينطوي دائمًا على فكرة أو رؤية ميتافيزيقية مركزية. وبطبيعة الحال، فإن الفكرة أو الرؤية هنا لا تكون مقدمة بشكل صريح ومجرد كما لو كان الأديب يلقى علينا محاضرة في الفلسفة، بل إنها تكون مقدمة لنا من خلال كثرة من التفاصيل الحية والمعيشة التي تجعل للفكرة حضورًا خاصًا يمس أعماقنا ويكشف لنا عن شيء من أنفسنا عندما يكشف لنا عن شيء من عالمنا الإنساني. ونحن نجد هذه الفكرة أو الرؤية الفلسفية المتعينة فيما دونه الغيطاني مؤخرًا تحت عنوان **«دفاتر التدوين»** ومنها هذا العمل المعنون باسم **«دنا فتدلى»**.

وقبل أن نتطرق إلى الرؤية المركزية وأصدائها في هذا العمل، فإننا سوف ننشغل أولًا بتوصيفه من الناحية الشكلية، وبيان مكانته في سياق التشكيل الإبداعي الجديد في أعمال الغيطاني:

العمل الذي بين أيدينا ليس مجرد عمل جديد للغيطاني، بل هو عمل يسهم في تمكين شكل أدبي جديد وهو الشكل الذي يُسَمَّى أحيانًا فن رواية السيرة الذاتية أو السيرة المروية، وهى هنا السيرة التي يرويها الغيطاني تحت عنوان دفاتر التدوين، وكان الدفتر الأول منها بعنوان **«خُلسات الكرى»** . نحن، إذن، أمام سيرة ذاتية بمعنى ما.. مواضع ولحظات معينة في حياة الغيطاني يطل منها على الحياة والوجود أو يتأمل أصداءها وتردداتها في نفسه. ومن هذه الناحية، فإننا يمكن أن نعتبر **«الخطوط الفاصلة»** – ذلك العمل الذي يتأمل فيه الغيطاني الحياة والوجود من خلال تجربة أو لحظة فارقة في حياته ووجوده نفسه – أقول يمكن أن نعتبر هذا العمل (مع أعمال أخرى أحدث من قبيل:

«خلسات الكرى» و**«دنا فتدلى»** مشكلًا لتيار واحد في فن الحكي عند الغيطاني، وهو التيار الجديد في أدبه الذي يتحول فيه إلى رواية الأشياء والأحداث كما تتداعى على تيار الوعي.

ومع ذلك، فإننا نلاحظ أن الغيطاني لم يضع **«الخطوط الفاصلة»** – على سبيل المثال – تحت عنوان **«دفاتر التدوين»** . فلماذا انفردت **«خلسات الكرى»** و**«دنا فتدلى»** بهذا العنوان حتى الآن؟ **إن ما يتفرد به هذان العملان الأخيران هو أنهما ليسا مجرد سيرة ذاتية، وإنما هما شكلان فنيان جديدان لرواية السيرة الذاتية**: فليست هناك وقائع محضة يتم تأملها كما تتداعى على تيار لوعي كما هي الحال في **«الخطوط الفاصلة»**، بل هناك مادة خام واقعية يتم نسجها وتأليفها بفعل الخيال، وكأن المادة الواقعية هنا قد تم رفعها إلى حالة وجود مثالي كلي مرة واحدة وإلى الأبد. وليس معنى ذلك أن **«الخطوط الفاصلة»** هي مجرد تصوير فوتوغرافي لواقع محض، فلا شك أنها صورة فوتوغرافية قد أبدعتها رؤية فنان لا تنقل الواقع حرفيًّا، وإنما تحمله بدلالات تتجاوزه. أما دفاتر التدوين، فهي شيء مختلف: فهناك مساحة واسعة لخيال الأديب، والواقعي هنا ليس سوى المادة الخام التي تشبه المادة اللونية بالنسبة إلى المصور الذي لا تحكم رؤيته أو تحدها أي كاميرا فوتوغرافية مهما بلغت إمكاناتها؛ لأنها –في النهاية– (أعني الكاميرا الفوتوغرافية) تظل مقيدة بالمشهد الواقعي الذي جاءت لتصوره. فالغيطاني في دفاتر التدوين أشبه بالمصور الذي لا يحد رؤيته شيء، وتكون رؤيته ملكا لخياله وفرشاته التي بيده ليصنع ما يشاء بمادته اللونية وموضوعاته المستمدة أو المستلهمة من الواقع.

من هنا نستطيع أن نلمس الخيط الرابط من الناحية الشكلية بين **«خلسات الكرى»** و**«دنا فتدلى»**، وهو ما يمكن تسميته بفن رواية السيرة الذاتية، وهو فن ليس بالرواية الخالصة، ولا بالسيرة الذاتية الخالصة، بل هو نوع من الحكي الروائي الذي يبقى موصولًا ومفتوحًا: فمادام أن هناك مساحة مفتوحة أمام الخيال الروائي بلا حدود، فإن الحكي عندئذ يبقى موصولًا إلى ما لا نهاية دون أن يفقد شيئًا من شرعيته. ولهذا السبب عينه، فإن كل دفتر يبقى في الوقت نفسه قائمًا بذاته؛ لأن التواصل أو الوصول هنا ليس كتواصل الشكل التقليدي للفن الروائي الذي يعتمد فيه السرد على ما يسبقه منطقيًا أو يفترضه على الأقل. والواقع أن هذه الخاصية تنطبق على كل دفتر من الدفترين؛ إذ تبدو الفصول فيهما متفرقة ولا تربطها وحدة زمانية أو مكانية. فهذه الوحدة تبدو فحسب في كل فصل على حدة؛ إذ يبدو كل فصل قائمًا بذاته مصورًا حالة الرؤية التي تشيع فيها: فهناك دائمًا فكرة مركزية تسيطر على العمل وتتناثر أصداؤها في تفاصيل وجزئيات قد تبدو لأول وهلة عابرة.

وفي **«خلسات الكرى»** كانت الفكرة المسيطرة هي فكرة الوجود الأنثوي في سائر تجلياته التي تبدو كما لو كانت تجليات للمطلق الذي نحن، ونشتاق إليه دون أن يكون في وسعنا بلوغه[1] . فما الفكرة المركزية في **«دنا فتدلى»** ؟ وما الذي يربطها بالفكرة السابقة ؟

إن النص الظاهري في تدوين «دنا فتدلى» ينصب على القطار .. حكايات عن القطار. فما القطار؟

القطار في النظرة التعميمية المبتذلة التي تناقض كل روح فنية وفلسفية أصيلة هو مجرد أداة، وسيلة مواصلات. ولكن التفلسف الحق الوثيق الصلة بالرؤية الفنية الحقيقية يعلمنا ألا نستهين بعالم الأدوات والأشياء الجوامد بأن نضعها في فئة واحدة بحيث نطلق على كل أداة كلمة «أداة»، وعلى كل شيء كلمة «شيء»: فلكل أداة وجودها الأداتي، أي أسلوبها الخاص في الوجود الذي يكشف عن كينونتها كأداة، ولكل شيء أسلوبه الخاص في الوجود الذي يكشف عن شيئيته. هكذا علمنا هيدجر في تحليله العميق للوحة **«حذاء الفلاحة»** لفان جوخ : فالحذاء هنا – المصور في اللوحة بذاته – ليس كأي حذاء .. فهو ليس مجرد أداة تستخدم كرداء للقدم، وإنما أداة تستخدم على نحو خاص دون غيره .. إنه حذاء مصمم لأجل الاستخدام في الحقل وحده: في ثقله وغلظته نلمس صعوبة العمل في الحقل ومشقته، وفي تمزقه نلمس الخطوات المكدودة للفلاحة التي ترتديه يوميًا لتغوص به في الطين، وعلى جلده رطوبة تكشف لنا عن حقيقة الحذاء هنا كأداة لها أسلوبها الخاص في الوجود المرتبط بالأرض، وعن حقيقة العالم (عالم الفلاحة) الذي يكتشف لنا من خلال هذا الحذاء كما صوره الفنان.

ولقد لاحظ سارتر شيئًا شبيهًا بهذا في أحد أعماله الأدبية: فهو – يجسد رؤيته الفلسفية للأشياء باعتبارها أشياءَ لها حضورها وشخصيتها الخاصة التي تفرض نفسها علينا، وذلك عندما يصف قبضة الباب (أو الأكرة) فيقول: **«الآن عندما هممت بدخول حجرتي، وقفت فجأة في مكاني، ولم أستطع أن أتقدم خطوة واحدة. ذلك لأني أحسست**

أن شيئًا باردًا لمس يدي، وأملى عليَّ وجوده في «شخصية» لم أستطع أن أنكرها .. ثم فتحت قبضة يدي ونظرت - **لقد لمست يدي قبضة الباب ليس إلا»**[٢]. إن قبضة الباب هنا ليست كأي قبضة، إنها قبضة معدنية تسري فيها برودة طقس ما.

وعلى النحو ذاته، يلاحظ الغيطاني خصوصية القطار فيقول:

«سفري بالقطارات، الرحيل عندي ما يتم بالقطار لا العربات، ولا الطائرات، ولا السفن، الكبير منها والصغير، مرأى العربات المحاذية للأرصفة، من محطة إلى أخرى، قادم، صاعد، مفارق، هابط معًا.

لا أبلغ المعنى الذي لم أوفق في التعبير عنه حتى الآن إلا بتمام قصدي، القطار»[٣].

ولكن الغيطاني هنا لا يتوقف وقفة عابرة عند خصوصية القطار، بل وقفة يطول مداها: **فالقطار عند الغيطاني هو إحدى وسائله لا في المواصلات، وإنما في كشف العالم، تمامًا مثلما تكون الأنثى أحد تجليات الوجود ذاته**؛ فكما أن كل أنثى ترتبط في **«خلسات الكرى»** بمكان ما ومعمار ما، بأسلوب ما من أساليب الوجود، كذلك فإن القطارات ترتبط عنده بأساليب ما من حضور العالم: الأشياء، الأماكن، تجربة القرب والبعد، الرحلة، الرحيل، الاقتراب والدنو والكشف، الوعي بالمسافات والزمن والناس، بل الوعي بالأنثى نفسها.

وهذا هو النص الخفي المتجذر والمتشذر في هذا الدفتر، وهو مناط الصلة بالدفتر الأول. وفي هذه التفاصيل التي تشكل تلك الرؤية المحورية سيكون تحليلنا.

إن الصلة الكائنة بين الدفترين .. بين التجربتين هي أمر منوّه إليه في أول سطور الدفتر:

«ما إن فرغتُ من تدوين سعيي إلى استحضار الإناث اللواتي لم أُلحق بهن، ولم يتحقق حظي منهن إلا عبر الخلسات العابرة الجالبة للشجن، الحاضة على استنفار كوامن نائية، والتنبيه إلى لُحيظات يستحيل الوصول إليها أو بلوغ مثواها.

تواترت عليَّ الرؤى، وتجاذبتني آفاق شتى، لكن أينما وليت تراءت لي القاطرات، مقبلة، مدبرة، منتظرة شارعة في الرحيل، فوق الجسور، بلوغها المحطات النائية، مفارقتها الأرصفة، عند التهدئة إيذانًا بقرب الدنو، عند الإسراع شيئًا فشيئًا طلبًا للطي وتجاوزًا للفوت، الدمدمة الصادرة عن الطاقة المحرضة، التوثب إلى كل مُتاق، عند عبور الفواصل القضبانية، ..... القطارات مقبلة، مدبرة» [٤].

وكون أن القطار مرتبط عند الغيطاني بخبرة الكشف، هو أمر واضح من خلال تساؤلاته الفلسفية القديمة التي ارتبط كثير منها في وعيه بالقطار وكأنه يحضه عليها، يقول متسائلًا:

«امبارح راح فين ؟

لماذا الجهة ذاتها في كل مرة؟

لماذا لا يتجه القطار إلى الناحية الأُخرى ؟

ماذا يوجد هناك في بحرى؟»

أما السؤال الأول فمنُبعث مني، صادر عن ذاتيتي، قديم عندي، أما الاستفسارات الأخرى فمصدرها القطار، حض عليها واشتقها، من هنا لا أعتبره وسيلة للسفر إنما مصدرًا للدهشة والعجب» [٥].

وعلى الرغم من أن السؤال الأول المرتبط بالوعي الزماني.. منبعث من ذات الغيطاني كما يصرح بذلك، وهو ما يمكن أن نلحظه بوضوح في كثير من أعماله، فإن تجربة القطار ذاتها قد ارتبطت أيضًا بهذا الوعي الزماني وعمقته كما نلاحظ في ذلك العمل.

وفي تجربة القطار يتكشف لنا شيء آخر على قدر كبير من الأهمية في رؤية الغيطاني: التناقض البادي في الوجود ذاته أو في تجربة الكشف عن الوجود .. تجربة القرب والبعد .. القرب الذي يُخفي والبعد الذي يُظهِر .. القرب الذي ندنو فيه من حقيقة شيء ما، ولكننا نكتشف أنه يفر من بين أيدينا كلما اقتربنا منه، في حين يتبدى لنا عندما ننأى عنه أو ينأى عنا. يقول:

«القرب بُعد، القرب وعد، الدنو يخفي، النأى يكشف، لا يرى المسافر إلا ما بَعُد عنه، أعمدة البرق المتشابهة، المفردة، الوحيدة رغم اتصالها، تضطرب في نظر المسافر لحظة محاذاتها، تفلت إلى الخلف إذ يتجاوزها القطار فتتضح، ألا تبدو البيوت المستقرة قرب الأفق أكثر وضوحًا من تلك المطلة على الخطوط فى أثناء الاندفاع وطي المسار؟

ألا يشبه ذلك وضع الإنسان، لا يرى نفسه إلا عند تمام انفصاله، عن وقته، عن موضع ارتبط به، عن قوم أحبهم وأحبوه، ...» [٦].

إن هذا الوعي ذاته بالتناقض في تجربة القرب والبعد هو ما نلاحظه أيضًا في طبيعة التجربة الجمالية ذاتها كما بين لنا سارتر: فمهما اقتربت من اللوحة حتى لامَسَت أنفك، فلن ترى إلا الجانب الخاطئ منها .. لن ترى حقيقة اللوحة ذاتها بوصفها عملًا فنيًا أو موضوعًا جماليًا؛ لأن الأشياء المصورة لا توجد أبدًا على مسافة واقعية منك؛ ولذلك فإنك مهما اقتربت من اللوحة، فإنما تقترب فحسب من نسيج اللوحة لا مما يجب أن تراه.

والوعي بهذا التناقض في تجربة القرب والبعد ماثل في سائر رؤية الغيطاني.. في تجربته إزاء الوجود، بما في ذلك الوجود الأنثوي سواء في «**خلسات الكرى**» أو في هذا العمل الذي بين أيدينا . فهذا واضح في أول سطور «**خلسات الكرى**» حينما يردد متسائلًا: «**لماذا يكون القرب عند تمام الرحيل ...**» (٧). وهو واضح أيضًا في تجربة الوجود الأنثوي في «**دنا فتدلى**» .. تجربة الأنثى المرتبطة هنا بالقطار والتي يحاول كما حاول دائمًا أن يبقيها في دائرة الخيال أو دائرة التمني؛ لأنه يعرف حق المعرفة أن القرب بُعد.. أو أن القرب يكون عند تمام الرحيل.

والوعي بالتناقض البادي في الوجود يتبدى أيضًا في وصفه أو توصيفه لحركية القطار ذاته؛ فعندما يبدأ القطار حركته وانطلاقه إلى الأمام:

«يبدأ تراجع الواقفين،الأعمدة، المظلات الساترة،الباعة،الحمالين،المفتشين ، المخبرين،الحراس، الجدران، تبدأ مفارقة العجلات للقضبان وديمومة التصاقها بها أيضًا، وتلك صلة من الأمور الدقيقة التي تشغلني وتراودني في خلواتي حتى الآن؛ ذلك أنها تحتوي على إجابات جمة عن تساؤلات شتى، لكنني لا أقدر على الإمساك بها وتصنيفها وتحديدها؛ ذلك أن العجلات ملاصقة للقضبان، مصممة بحيث لا تفلت، تلزمها، تتبعها أينما اتجهت، غير أن الغرض لا يتم ولا يكتمل إلا بالمفارقة، وبقدر سرعة مفارقة العجلات للقضبان يكون الإتقان وسرعة الانتقال، لكن .. لننتبه، فتلك الصلة مشروطة، إذ لو جرى انفصال تام يقع المحظور، ليتم القطار رحلته لابد أن تمتزج حركة العجلات بالقضبان، عجلات مرسلة، مدفوعة بالطاقة، نافثة للحرارة، قضبان متمددة، متلقية، ثمة فاعل ومفعول لاجتياز المكان وقطع الوقت، لابد من اكتمال الضدين واتحادهما لتكون حركة»[٨].

هذا نص بديع لا يقوى عليه إلا أديب فينومينولوجي بالسليقة. وهنا أريد أن أتوقف برهة لأوضح ما أعنيه:

الفينومينولوجيا منهج لوصف خبراتنا الشعورية من خلال عملية تأمل انعكاسي ***reflection***، فالذات هنا تنعكس على نفسها لتتأمل الموضوع كما يتداعى على تيار الوعي، أو يتبدى للشعور. ولقد أنفق هوسرل ***Husserl*** معظم حياته في تأصيل هذا المنهج الذي كتب فيه قرابة أربعين ألف صفحة، وبيّن لنا قرابته الوثيقة من الرؤية الفنية. ومن أهم ما يميز هذا المنهج أو الأسلوب في الرؤية، هو الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للأشياء التي تحدث في خبرتنا، حتى إنه ليقال إن أحد تلاميذ

هوسرل قد أمضى أثناء الحرب العالمية الثانية قرابة ستة أشهر ليصف ماهية صندوق البريد (أو لم يقدم لنا جاستون باشلار أيضًا وصفًا لماهية الصناديق والأدراج والدواليب في كتابه البديع «**جماليات المكان**» !).

والغيطاني هنا في النص السالف - كما في نصوص أخرى عديدة - يقدم لنا تجسيدًا عمليًا لتلك الرؤية الفينومينولوجية في سطور قليلة .. سطور قليلة ولكنها تنفذ إلى أدق التفاصيل المرئية واللامرئية: فحركية القطار لا تحدث إلا من خلال تلك العلاقة الجدلية المعقدة بين العجلات والقضبان: العجلات التي لا تتحرك وتندفع إلى الأمام إلا عندما تطوي القضبان وتفارقها، ولكنها -في الوقت ذاته- تظل ملاصقة وملازمة لها، وهكذا تمثل حركية القطار تجربة المفارقة والقرب في وحدة واحدة، وكأنها موحية بحركية الحياة ذاتها التي تحدث من خلال التدافع وصراع الأضداد في الوجود.

والقطارات في رؤية الغيطاني تعني أيضًا الوعي بالزمان .. فعلى العلى الرغم من من أن القطارات التي عرفها وأدرك خصوصية كل منها لا حصر لها : فمنها ما عرفه بمواقيته، ومنها الملكي، وقطار الصحافة، والفرنساوي الذي بدا له قطارًا أنثويًا، فضلًا عن القطارات الأوروبية الحديثة التي لم يحس فيها بمعنى القطار ورحيقه أو عبقه الخاص- على الرغم من كل هذا، فقد ارتبط القطار عنده بالوقت، وخاصة قطار الثامنة المقبل على الصعيد.

«الثامنة. له الصبوحة، وهدأة المدرج، ونعومة الوصل. الثامنة، لا أحيد عنه أبدًا، قطارات شتى لكنه يظل المرجع والمصدر، أول موعد عرفت ولم أغيره إلا بعد بدء أسفاري المنفردة بمعزل عن الوالدين والأشقاء. ربما أكون سافرت نطفة بين ثنايا أبي ومسعاه، أو بويضة تنتظر على وسائد رحم أمي، بالتأكيد رحلت جنينًا فيه وبه..»(٩).

وعلى النحو ذاته، ارتبط أغلب أهل الصعيد بقطار الثانية عشرة السريع المفتخر المارق نحو الجنوب؛ فتطلعوا وصبوا إليه، وتغنوا به في تغريباتهم:

يا وابور الساعة اتناشر
يا مقبل ع الصعيد

إنها تغريبة عمال التراحيل الفقراء، وحنينهم إلى جنوبهم، إلى أصل منطلقهم وبدء منشئهم.

وهنا أريد أن أتوقف وقفة قصيرة عند الوعي الزماني أو الوعي بالزمان عند الغيطاني: فالزمان المجرد الخالص .. زمان الساعة .. هذا الزمان لا يعني أي شيء بالنسبة لنا كموجودات بشرية. فالزمن الذي أعيه هو الزمن الذي أشعر به.. الذي يعني شيئًا ما بالنسبة إليّ. ولذلك؛ فإن قطار الثامنة أو الثانية عشرة لا يكتسب دلالته وخصوصيته من دلالة الساعة ذاتها أو الوقت المقترن بقيامه، بل مما يعنيه هذا الوقت بالنسبة لموجود بشري ما (بسبب اقتران الوقت بشيء ما، وليس العكس).

وفضلًا عن ذلك، فإن الزمان لا يكون زمانًا خالصًا؛ لأنه زمان شعوري فحسب؛ وإنما أيضًا لأنه زمان مكاني .. فليست هناك نقطة في الزمن لها دلالة بذاتها مجردة عن المكان:

زعق الوابور ع السفر
أنا قلت رايحين فين
حتغيبوا سنة ولا اثنين ؟[١٠]

فزمان الغربة المجهَّل أو المجهول في هذه التغريبة التي يذكرها الغيطاني، مرتبط أيضًا بمكان الغربة المجهل أو المجهول. ولذلك يقول الغيطاني:

«للمواقيت مواضعها، وللأماكن مواعيدها، اللحظة تعني مكانًا، وانفصام العرى بينهما يؤدي إلى عدم نجهله»[١١] .

كم من فلسفة في هذا القول البليغ. أليست هذه هي بعينها **«الزمكانية»** ؟ ألا نلمس هنا استبصارات أدبية خصبة تتعلق بطبيعة الخبرة الإنسانية التي كشفها لنا الفينومينولوجيون، والوجوديون منهم خاصة، أمثال: سارتر وميرلوبونتي؟ فالحقيقة أنه ليست هناك خبرة بأشياء خاصة؛ فالخبرة المعيشة هي دائمًا خبرة بأشياء تعطى لنا بلحمها ودمها. ليست هناك ألوان خالصة، لا في الحياة ولا في الفن (أعني اللوحة على سبيل المثال) .. فهذا اللون الأحمر هو أحمر وبري، أي أحمر خاص بسجادة من الصوف ومنتم إليها. فالألوان الخالصة لا وجود لها إلا في أنابيب أو حاويات الألوان وحدها. وليست هناك

لذات حسية خالصة أيضًا .. فلذة الجنس - على سبيل المثال- ليست لذة حسية محضة، أي ليست متعة ببدن محض؛ لأنه لا وجود لبدن محض، بل هناك وجود فقط لبدن تسكنه روح. فالبدن المحض ليس سوى جثة. وحتى لذة الطعام ليست لذة حسية محضة كما يتوهم البعض. أو لم يخبرنا الغيطاني في الخطوط الفاصلة كيف ترتبط لذة الطعام بالحنين إلى أماكن بعينها: فالعسل مع الطحينة، والبرام الصعيدي، هي صنوف من الطعام لها مذاقها الخاص بالنسبة للجنوبي في لحظة ما، خاصة إذا كانت لحظة فاصلة.

كذلك فإن الوعي بالزمان ليس وعيًا بزمان خالص، وإنما هو وعي بزمان شعوري .. مكاني .. حنيني، زمان أليف يشبه المكان الأليف ويكون ملتحمًا به على نحو لا تنفصم عراه.

القطار، إذن، يعني الزمان .. والقطار أيضًا يعني المكان، ولنقل إنه يعني الزمان الشعوري الملتحم بالمكان. وهذه «الزمكانية» تسطع في نص آخر للغيطاني يرد في سياق متأخر من عمله:

«القاطرة مطلع، محملية الظهور، ضجيجها، نفثاتها، زعقاتها، صفيرها من قريب أو بعيد مثير للكوامن، محفز على إدراك المجهول وتلويح بالوعد، كان إصغائي إليها عبر مسافة فاصلة مفض لأحوالي، مستدع لموروثي من نخيل وأعمدة برق وأسفار إلى ومِنْ طهطا وصحبة أسرتي واكتمالها، كنت أظن المكان الفاصل مثيرًا لما أضمه وأصونه بعيدًا عن الأنظار والأسماع، لكن المسافة الزمنية أوعر؛ ذلك أن المكان يسهل إدراكه بالطي، أما الزمن فمستحيل استعادته إلا بالمخيلة. اختفت القاطرات البخارية الآن، أحيلت إلى التقاعد

منذ زمن بعيد، آخر ما رأيته منها في حقول قصب السكر كما ذكرت في ذلك التدوين، صارت إلى المتاحف ومدن الملاهي وكتب التاريخ، غير أنها ما تزال تسعى عندي، عبر مسافات لا يمكن تقديرها، أو تحديد الأوقات اللازمة لقطعها أو المواضع المؤدية إليها»[١٢].

والقطار عند الغيطاني مرتبط أيضًا بالكشف: كشف العالم والتجول فيه وارتياده للمرة الأولى من خلال عملية تعرُّف. ولذلك فإننا نجد الغيطاني- في بداية الجزء الثاني الذي يحمل عنوان «قيام» يكتب فصلًا من فصوله القصيرة بعنوان «فرجة»؛ حيث يحكي عن بداية تعرفه على البحر واكتشافه له من خلال رحلة قيامه إلى الإسكندرية لأول مرة حينما كان لايزال طالبًا في السادسة عشرة من عمره. لأول مرة يعرف البحر:

«لم أر البحر من قبل، سمعت عنه من أبي عندما تحدث عن أقاربنا الذين رحلوا إلى الإسكندرية. أحيانًا يعني البحر النيل هكذا يطلق عليه أهلي في الجنوب، البحر يعني هنا النهر خاصة في زمن الفيضان المعروف بالدميرة»[١٣].

لأول مرة يعرف البحر والطريق الذي يطويه القطار في سعيه إليه، والفرحة المقترنة بذلك. يقول واصفًا سعادته عند سفره الأول إلى البحر أو إلى الإسكندرية:

«صرت مرحًا خفيف الطي؛ ذلك أنني وقفت على ما سرني، لأول مرة سأركب الاتجاه المضاد .. الرصيف مغاير، والعربات تتجه إلى بحري وليس إلى قبلي ..»[١٤].

إننا نلاحظ هنا أمرين: الأمر الأول أن السعادة هنا هي متعة الكشف .. هي تلك الحالة الطفولية البريئة من البهجة التي تقترن بمسلكنا حينما نتعرف لأول مرة على شيء ما .. إنها متعة تشبه متعة الطفل في اكتشافه للعالم. والأمر الثاني الذي نلاحظه هو أن الكشف مرتبط غالبًا بالسير في الاتجاه المضاد .. المضاد للمألوف أو للطريق الذي اعتدناه.

وخبرة الكشف مرتبطة أيضًا بخبرة التأمل أو التوَحُّد الذي يملي على المرء الانسحاب من الحياة اليومية بثرثرتها العارضة التافهة .. إنها خبرة الارتداد إلى الذات. ولقد ارتبط القطار عند الغيطاني بهذه الخبرة، فالقطار هو الذي ألقى به لأول مرة في مواجهة البحر .. أو في مواجهة الأفق الممتد الحاض على التأمل:

«درجة من الزُرقة العميقة، أزرق يولد من مثله، متصل بأفق يعلو مرتفعًا بصداه، توجهت إليه، ليس بالنظر، ولكن بكل ما يمكنني إرساله أو تلقيه، وهذا وضع بدأته في تلك اللحظة ولزمته مرارًا في أحوال أخرى، لكن شرط نشوئه لا يمكن إلا في مواجهة البحر، أو فراغ ما، أفق أطل عليه من نافذة، شرفة على واد، أو ذروة مرتفع جبلي، أو أثناء تحليق علوي فوق البحر المحيط أو إحدى القارات الست، عندما ألزمه يكتمل انفرادي وتوحدي، لا يعادل ذلك إلا اللحظات التي تسبق نومي، وأبلغ فيها أقصى توحد بالذات، وهذا من طبيعة الإنسان وكل المخلوقات الساعية، فلا أحد يدلج إلى النوم بصحبة آخر. الأصل في الوجود الوحدة والعدم الذي ربما يؤدي إلى وجود آخر»[١٥].

والارتحال بالقطار ذاته يفسح مكانًا للتأمل والارتداد للذات، وهو يقول في ذلك:

«ما بين ثباتي وانطلاق المواعيد إلى قبلي وإلى بحري تفجرت ينابيع أساي، لم أفض إلى أحد، ولم أقص أنبائي على مسمع، تعرفت إلى إمكانية الحوار مع الذات، والنظر إلى الداخل، والأنس بالنفس، واللوذ بالأنا..»(١٦).

والقطار عند الغيطاني مرتبط أيضًا بالأنثى، بالوجود الأنثوي الذى ألح عليه من قبل في خلسات الكرى؛ ليس فحسب لأن القطار الفرنساوي بدا له أنثويًا بالمعنى المجازى، وإنما أيضًا لأن القطار كان مكانًا للاقتراب من الأنثى.

«تتلاقى نظراتنا، إبتسم فتجيء المجاوبة هينة، سلسة، ميسرة. الحيز المؤطر لنا مساعد، يشكل ما نشترك في عناصر بادية، التواجد في مقصورة محدودة، وبابها الوحيد مغلق علينا، تسري المركبة بنا إلى اتجاه واحد، ما يستعصي على التفسير أو التحديد ربما أكثر، ربما يشكل هذا بداية صلة عابرة أو تمهد لتغيير مصائر، لو جرى اللقاء في صالة فسيحة، أو ساحة مكشوفة لأصبح التواصل وعرًا والتماس غير مبرر، لكن التواجد في المكان المحدد، والسعي إلى وجهة واحدة يقرّب» (١٧).

والأنثى في تجربة القطار هي الأنثى التي حاول الغيطاني أن يبقيها دائمًا في دائرة التمني والترقب، و لم يرد التمكن منها حتى لا يفقدها كما بين لنا في **«خلسات الكرى»** وفي **«دنا فتدلى»** (١٨)؛ لأنه يعرف جيدًا

أن القرب بُعد، وأنه ما إن يبلغ شيء تمام اكتماله حتى يفر منا، كما نوهنا إلى ذلك من قبل. ولذلك ظلت تجارب القطار الأنثوية في هذا الإطار .. إطار القرب الذي لا يكتمل: إنه يشبه القرب من حقيقة الأشياء والوجود، ولكنه يبقى قربًا لحظيًا موقوتًا بالخيال أو باللحظة العابرة التي لا تدوم ولا تبقى.

ونلاحظ أن تجربة الوجود الأنثوي المرتبطة بتجربة القطار تتصاعد وتتكثف في الجزأين الأخيرين من «**دنا فتدلى**»: والجزء الأول يحمل عنوان «**تأهب**»، والثاني «**قيام**»، والثالث «**قرب**». فهل تكون رحلة القطار هنا هي رحلة الغيطاني ذاتها؟ وهل تكون تجربة القرب هنا (أو الرحلة إلى القرب) هي تجربة ما لا يمكن الاقتراب منه إلى حد الوصول النهائي؟ وكأن الحياة فيما يرويه لنا الغيطاني رحلة دائمة فيها لحظات تأهب وقيام وقرب، ولكن ليس فيها بلوغ أبدًا ودائمًا؛ لأن الحقيقة كما يقول لنا هيدجر «تحب أن تتخفى»، أو لنقل مع أفلاطون: «ليس في وسع أحد أن يمتلك الحقيقة، وإنما بحسبه أن يرغب فيها، أن يحبها ويتمناها».

ولذلك تظل تجربة الغيطاني في هذا الإطار .. تجربة الرغبة والتمني، تجربة القرب الساعي إلى بلوغ المنال، وفي هذا تكمن تجربة الحقيقة .

الهوامش:

(١) انظر مقالنا: تجليات الوجود الأنثوي في «خلسات الكرى» (مجلة إبداع، العدد السادس - يونيو ١٩٩٨).

(٢) نص اقتبسه د. يحيى هويدي في كتابه: دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، (القاهرة: دار الثقافة والتوزيع، سنة ١٩٩٥)، ص ٢٣٦.

(٣) جمال الغيطاني، دنا فتدلى، دفاتر التدوين: الدفتر الثاني، (القاهرة: مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى، سبتمبر ١٩٩٨)، ص٩.

(٤) المصدر ذاته، ص٧.

(٥) المصدر ذاته، ص١١.

(٦) المصدر ذاته، ص٨.

(٧) جمال الغيطاني، خلسات الكرى.

(٨) جمال الغيطاني، دنا فتدلى، ص ١٣، ١٤.

(٩) المصدر ذاته، ص٢٠.

(١٠) المصدر ذاته، ص٢٤.

(١١) المصدر ذاته، ص٢٦.

(١٢) المصدر ذاته، ص ١٤٧، ١٤٨.

(١٣) المصدر ذاته، ص٦١.

(١٤) المصدر ذاته، ص٥٩.

(١٥) المصدر ذاته، ص٦١.

(١٦) المصدر ذاته، ص٩٦.

(١٧) المصدر ذاته، ص١٧٤. مواضع متفرقة.

(١٨) انظر: خلسات الكرى: مواضع متفرقة، وانظر: دنا فتدلى، ص١٣١.

وجود العدم في «رشحات الحمراء» عند الغيطاني

التجربة الإبداعية للغيطاني في **«دفاتر التدوين»** تجربة فريدة. ودفاتر التدوين- كما رأينا- هى التسمية التي اختارها الغيطاني لتصنيف أعماله الإبداعية الأخيرة التي صدر الدفتر الأول منها بعنوان **«خُلْسات الكرى»**، والثاني بعنوان **«دنا فتدلى»**، أما الدفتر الثالث - الصادر عن دار الشروق- الذي نتناوله هنا، فعنوانه **«رَشَحَات الحمراء»**. هذه الأعمال إذًا تبدو مجتمعة تحت مصنف إبداعي واحد له طابعه المتفرد كما نوهنا من قبل: فنحن هنا نكون إزاء أعمال لا يمكن تصنيفها على أنها روايات أوقصص، كما لا يمكن تصنيفها على أنها فن للسيرة الذاتية بالمعنى التقليدي: فليس هناك ترتيب ولا تتابع مقصود للأحداث يبلغ نهاية ما أو يفضي إلى شيء ما، وعلى الرغم من وجود أشخاص وأحداث وأماكن واقعية في هذه الأعمال، فإنها تبدو -في النهاية- كما لو كانت قد تجردت من واقعيتها ودلالتها القصدية على السيرة الذاتية لمؤلفها. إن كل عمل هنا يستدعي تجربة من تجارب الغيطاني المعيشة التي يطل منها على الحياة والوجود. وعلى الرغم من أن هذه

التجارب تظل خاصة بالمؤلف نفسه، فإننا نشعر -في الوقت ذاته- أننا نطل من خلالها على لمحات من عالمنا، وأننا نكتشف من خلالها ما عانيناه كموجودات بشرية في خبراتنا و لم نستطع أن نفهمه أو نصفه أو نحكيه؛ لأنه مما يستعصي على الفهم ويند عن الوصف والحكي، فنبدو كما لو كنا نرى شيئًا من أنفسنا بعيون المؤلف. وهذه التجارب ليست مروية في هذه الأعمال بوصفها حكايات؛ ولذلك فإن القارئ لأي عمل من هذه الأعمال لن يجد نفسه إزاء حكاية واحدة أو مجموعة من الحكايات، بل سيجد نفسه إزاء فن الحكي ذاته في أسمى صوره: فن الحكي الذي يُعنَى بالتفاصيل الصغيرة والمنمنمات دون أن يجعلها متشرذمة بلا معنى يؤلف بينها، بل ينسج منها صورة كلية دالة. ويبدو أن خبرة الغيطاني الشخصية بفن صناعة النسيج في فترة مبكرة من حياته، فضلاً عن ترعرعه في تلك الفترة في منطقة عامرة بالحرفيين من أهل الصنعة الذين يتقنون عمل المشغولات الدقيقة - يبدو أن هذا الأمر كان له تأثير واضح فى عنايته بالتفاصيل التي تصنع العمل الفني العظيم: ففي مثل هذه الصنائع- التي نسميها كذلك على استحياء؛ لأنها أقرب إلى الفنون- نجد أن كل جزء من العمل المصنوع يحتوي على تفاصيل خاصة به وكأنه مكتمل بذاته، ولكننا مع ذلك نجده مرتبطًا بغيره من الأجزاء من خلال تيمة أساسية يتردد صداها في كل جزء بأشكال متنوعة. **إن الترابط هنا ليس تراتبًا يعتمد فيه اللاحق على السابق، وإنما هو ترابط ينبع من مركز خفي مشع ينسج التفاصيل ويؤلف بينها. ولكن المادة التي يصنع منها الغيطاني تشكيلاته في تفاصيل متنوعة مترابطة ليست بالمادة الصماء، وإنما هى مادة خصبة لفن من الحكي لا ينضب، إنها**

التجربة الإنسانية الحية:

في الدفتر الأول (**خُلْسات الكرى**) نجد أنفسنا أمام تجربة الوجود الأنثوي في تجلياته المتنوعة؛ حيث نجد أن شكل كل حضور أنثوي مرتبط بمكان ما من العالم، وبمعمار ما يميز هذه النقطة من الوجود في العالم. وفي الدفتر الثاني (**دنا فتدلى**) نجد أنفسنا أمام تجربة السفر في المكان... تجربة البعد والقرب... تجربة السفر الذي يبدأ من نقطة أولى مركزية وأليفة كما لو كان انطلاقًا نحو كشف أفق جديد لعالم ما، وهى التجربة التي تجسدت هنا من خلال السفر بالقطار دون غيره.

أما في الدفتر الثالث الذي نتناوله هنا - الذي يحمل عنوان «**رَشَحَات الحمراء**» - فإننا نجد أنفسنا أمام تجربة أخرى فريدة لها مذاقها الخاص. حقًّا إن تجربة الوجود أو الحضور الأنثوي المهيمنة هنا كانت أيضًا مهيمنة في «**خلسات الكرى**»، ولكن الحضور هنا يظل حضورًا للتجربة الأولى التي تشع فيما يتلوها من تجارب: إنها تجربة الحضور الحسي الأول الذي سيحدد فيما بعد سائر استجاباتنا الحسية وغير الحسية.

***

والحقيقة أن فكرة المصدر أو المرجع الأول السائدة في كثير من أعمال الغيطاني والتي نجدها متمثلة أحيانًا في الحنين إلى الأصل البعيد أو المنشأ الأليف، أو في البحث عن أصول الأشياء ومصدر سرها الغامض - هذه الفكرة نجدها متمثلة هنا أيضًا من خلال هيمنة التجربة

الأولى للحضور الحقيقي للوجود الأنثوى. **إن التجربة التي يصورها الغيطاني هنا هى مثال عياني على التجارب الأولى الخصبة التي تضيع في زحمة الحياة وثرثرتها وتفاهاتها، ولكن آثارها الحسية تبقى مطبوعة في الذاكرة بشكل غامض، حتى بعد زوال مصدرها الواقعي الذي شكّل وعينا في انفتاحه الأول على لمحة من لمحات الوجود بكل حضوره المحسوس. ونحن نلمس في تصوير الغيطاني هنا نزعة وجودية صوفية مستترة:** فآثار الحضور الحسي الطاغي هنا تردنا باستمرار إلى مصدره البعيد النائي الذي لم يعد في متناولنا، ونظل نلاحقه كما لو كان سرابًا، فلم يعد من الممكن استرجاعه إلا بالخيال. وتيار الوعي هنا هو ما يحاول أن يتكفل (من خلال عمل الذاكرة) بعبور المسافات الزمانية الشاسعة التي تفصل أصداء الحضور الحسي القريب منا عن أصله البعيد الذي لم يعد موجودًا! ذلك هو جوهر تجربة الحضور الأول للوجود الأنثوي للحمراء الذي يرشح فيما عداه. وبراعة فن الحكي عند الغيطاني تكمن في وصفه تلك التجربة بأصدائها المتنوعة.

***

إنها «**الحمراء**»، تلك التي كان المؤلف يراها في صباه تجئ من أعلى.. من فوق السطح عابرة أسطح البيوت الريفية المتلاصقة، لتخدم في البيت الذي نشأ فيه. إنها المصدر الأول لتجربة الوجود الأنثوي بكل حضوره الطاغي:

« إذ تبسط يدها نحوي، تبتسم لي. أدخل في محيط عطرها، عبيرها خاص،

أول فواح أنثوي ينفذ إليَّ، لم أقرن به أي نسيم آخر، تمامًا مثل نزوعي إليها، أيضًا لم يكن له سابقة عندي، فليس قبله قبل، ليس له مرجع؛ لأنها مصدر وقياس لا يمكنني مقارنتها بغيره، إنها جوهر القرين، أول خفقة. مفتتح المادة كلها. رغم طرحتها يميل شعرها الناعم، السبساب الطويل، إلى صفرة مختلطة بحمرة مع سواد مؤكد، فإذا رأيت شقراء قلت مثلها، وإذا وقعت عيني على فاحمة السواد نسبتها إليها، فكأنها لون الألوان»[1]

اسمها «الحمراء». وللاسم حضور طاغ كما يقول الغيطاني في موضع لاحق:

«أعرف القوة الكامنة في الاسم. كيف يمنح صفات معينة لصاحبه، كلما تردد، فهذا يعني البقاء بصورة ما حتى بعد تبدد الكينونة الحافظة، ولي فيما يتصل بالاسم تدوين مفصل ليس هنا مجاله»[2]

ولكن اسم «الحمراء» لم يكن عند صاحبنا كأي اسم؛ فالاسم هنا أشبه بصفة أو حالة مصاحبة من الحضور اللوني الكثيف؛ بحيث يبدو لون كل حضور أنثوي آخر كما لو كان طيفًا من أطيافه:

«اسم أو صفة، أنتبه الآن أثناء تدويني هذا إلى الأثر الصادر عنها باللون الأحمر، وجهها يرشح به، فرادة لونها، وحتى ابتسامتها، صوتها، كل ما ينتمي إليها يؤدي إلى الشفق، إلى تدرجات وأطياف نابعة من حريق كوني بعيد، لا يهمد إلا ليبدأ، ولا يخمد إلا ليندلع أواره، حمرتها إشارة إليه ورشحة منه»[3]

***

على أن الحمراء لم تكن فحسب مصدرًا أول لكل حضور لوني آخر، بل إنها أيضًا مصدر أول لكل حضور صوتي يأخذ بمجامع صاحبنا؛ ولذلك نراه يحاول أن يستكشف تلك التجربة الفريدة لحضور الصوت وبقاء مصدره الأول (الخافت) في الذاكرة. يقول مبينًا كيف اكتشف أن صوت سعاد هو صدى لصوت الحمراء أو رشحة منه:

«لم أدرك التشابه بين الصوتين إلا بعد انقضاء اثنتين أو أربع وأربعين سنة، ألمت بالصلة، مع أن ورود الصوت على الخاطر والوعي به أو استعادة إيقاعاته وخصوصياته مما يشق على النوع الإنساني. لكم بذلت الجهد لاسترجع أصوات من كانوا ملاذي ومستقر هواي. لكنني أرتد حسيرًا، لا قبل لي ولا قدرة بالملاحظة والمعاينة. أيقنت أن الأصوات أول ضحايا النسيان. أول ما يدركه الطي وآخر ما يمكن استعادته، فكيف بزغ عندي ما صدر عنها منذ سنوات طوال نتيجة مؤثر عابر!»[٤]

والحقيقة أن الغيطاني في هذا العمل يتأمل تجربة الحضور الصوتي على مستويات متعددة: تأمل المرء لصوته وكأنه يكتشفه عندما يسمعه من خلال أجهزة التسجيل (أو حينما يتردد صداه عبر الهاتف)، وتأمل صوت الشخص الذي يحدثنا عبر الهاتف على سبيل المثال. فما العلاقة بين الصوت والشخص ؟ إن الصوت يكشف عن حالات الشخص، وفي ذلك يقول الغيطاني في سياق آخر عن إحدى اللواتي عرفهن:

«استعدت حوارنا مرارًا. إصغائي خلاله إلى ما يمكن أن ينم عنه صوتها، عبر الأحاديث الهاتفية يتحول الإنسان إلى صوت، وليس مثل الصوت كاشفًا

لمثل هذه الحالة الداخلية، منذ اللفظة الأولى أعرف إذا ما كان محدثي مقبلاً أم متحفظًا، مستريحًا أم متعبًا، ذكرت ذلك من قبل وأستعيده مرات»(٥)

إن الصوت ليس أداة لتوصيل الكلام، ولا هو حتى مجرد أداة لتوصيل معاني الكلام وتلوينه على نحو يدلنا على حالات الشخص. فالحقيقة أن الصوت له دلالة أبعد من هذا.. إنه تعبير مجسد لحضور الشخص نفسه في الكلام، حتى وإن كان يحدثنا عبر الهاتف: فحضوره يكون ماثلاً في طريقة نطقه المميزة للكلمات، وفي نبرات صوته، ووقفاته وسكناته.. إلخ. ولقد تأمل هذه الحقيقة فلاسفة ظاهراتيون من أمثال ميرلوبونتي (صاحب مؤلفات: **ظاهراتية الإدراك الحسي، والمعنى واللامعنى، والمرئي واللامرئي**)، حتى إنه قد ذهب إلى القول: «إن حديث صديق ما عبر الهاتف يجلب لنا الصديق نفسه». إن الفيلسوف الظاهراتي يمكن أن يلحظ مثل هذه الظواهر أو الخبرات الدقيقة من حيث معناها العام، ولكن الأديب الظاهراتي هو الذي يمكن أن يجسد لنا هذه الخبرة في مثال عياني؛ حينما يبين لنا من خلال الوصف المباشر كيف يجسد صوت ما بعينه حالة حضور لشخص ما بعينه. هذه القدرة على وصف تفاصيل صوت ما لا يقوى عليها إلا أديب ظاهراتي، أعني أديبًا يعني بوصف تفاصيل الخبرات الإنسانية المعيشة ومنمنماتها. وهذا هو شأن الغيطاني هنا، مثلما هو شأنه في مواضع أخرى في هذا العمل وفي غيره. وهذا ما يظهر لنا من خلال وصفه لصوت سعاد كما تبدى له أو كما يحاول استدعاءه، فما بقى من صوتها في ذاكرة صاحبنا هو نداؤها إذ تنادي صاحبتها خديجة

باسمها: «يا خديجة.. ياللا انزلي»:

«ليس نداءً، ليس صوتًا. إنما هو زهو وانبثاق ضوء مصهور، شعاع لا يتوقف عند خروجه من حنجرتها. إنما يستمر مصعَّدًا في الفراغ، ويستقر في مكامن الذاكرة ليباغتني بعد أكثر من أربعة عقود يلغي ما عداه، يشمل اللحظة والموضع المدرك منه والخفي و كافة ما يصدر عن المحسوسات. زميلتها أقصر منها، ممتلئة، عادة ما تجيبها بعد أول نداء، أحيانًا بعد اثنين، لم يعلق بذهني أي أثر منها، صوتها خافت، مسطح ذو مستوى واحد، لا يمر خلالي، إنما إلى جواري أو بعيدًا عني. ليس فيه ما يدغدغ أو يرقرق بعكس الآخر، أقصد الأول.. إنه محرض، دافع إلى سبيل النشوة، إلى مبادئ الشهيق»[٦].

إن سعاد حاضرة في ندائها؛ إذ يتوحد النداء بقوامها عندما تتبدى في صوتها شرخة مستنفرة منسجمة مع قوام مشرئب وطلعة وثابة، وكأن هناك صلة ما تربطها بالأصهب.. ذلك الحصان المنسب الذي ربما توحمت عليه أمها حين حملها:

«لحقني صهيلها في أماكن وأويقات وأوضاع شتى»[٧]

«لا تصهل فرس إلا ويباغتني وقوفها، رفعها الرأس عاليًا، نداؤها، أضناني البعد، والبعيد دائمًا مدبر، ماض إلى موضع ما. تتداخل ملامحها، خطوها، بمشية الفرس المتأهبة، والحصان الواثب الوثاب، ما بقي عندي أصعب ما يمكن استعادته، صوتها»[٨]

لم يدرك صاحبنا أصل هذا الصوت ومصدره في حينه، ولكنه يدركه حينما تستعيده ذاكرته فيما بعد.. يدرك أصله البعيد.. أصل

الشرخة ومصدر البحة التي علقت به وعذبته.. إنها الحمراء! فما هذا إلا رشحة أخرى من رشحاتها.

* * *

غير أن حضور الحمراء لا يتبدى فحسب في إشعاعها اللوني الذي يفيض على غيرها، ولا فحسب في أصداء صوتها التي تتردد في غيرها، وإنما أيضًا في بقايا رائحتها. إن ما بقى من خبرة صاحبنا القريبة بالعبير الذي يقترن بالشخص قد تمثل لديه في عبير جانكا، الذي يستدعي لديه عبير رفيقتها الراحلة تانيا:

«.. ما قربني ودفع بي إلى وصل أمري معها كان رائحتها، لا أعني العطر الذي تستخدمه، إنما نسيم حضورها، لكل إنسان مفرد عبير خاص به يصعب تكراره، تمامًا مثل البصمة. عندما التقيتها أول مرة، وعندما صافحتها، ولم يحتو فراغ مكتبي الصغير المتواضع حضورها، فاض وعبر، تنسمت على الفور تانيا، لم يكن ذلك مطابقًا بالضبط، لكنه قريب يوحي بها، يستدعي الغائبة، أو هكذا شُبه لي عند استعادتي لحظة لقائي الأول بجانكا، أفهم تلك العبارة التي ترددت على مسمعي كثيرًا، عندما يقول أحدهم إنه أحب فلانًا لأنه من رائحة فلان، يقصد قربه منه، لكنني بعد اللقاء الأول أدركت أن التعبير المجازي ليس مجازيًا، ليس تجريدًا، بل أساسه مادي، ثمة رائحة تستدعي أخرى»[٩]

حقًا إن الغيطاني هنا يصف رائحة جانكا التي تستدعي عنده رائحة تانيا، ولكننا نعلم من سياقات مختلفة في هذا التدوين أن الحمراء هى أصل كل رائحة ومنبعها، لا بمعنى أن كل رائحة تشبه رائحتها، وإنما

بمعنى أنها هى المصدر الأول للوعي بخبرة الرائحة الكثيفة حينما تقترن بشخص ما وتعلن عن حضوره. ومن الضروري أن نعي دائمًا أن الرائحة التي يصفها الغيطاني هنا ليست مسألة حسية خالصة؛ ببساطة لأنه لا وجود لما يسمى بالمتعة الحسية الخالصة، فحتى متعة تذوق الطعام ليست مسألة حسية خالصة (وهى خبرة وصفها لنا الغيطاني في عمل آخر له هو «الخطوط الفاصلة»). فخبرة الرائحة هنا هى خبرة محملة بحشد من الارتباطات أو تداعيات الذاكرة التي تربط بين الرائحة وشيء ما أو موجود ما.. إنها رائحة موجود ما وعبقه الخاص، أوهى شكل من أشكال تجربة الألفة: فنحن نألف ونحب وجوهًا ما، نظرة أو إيماءة ما، رائحة ما، تمامًا مثلما نحن إلى مكان أليف بالنسبة لنا وإلى ما يشبهه إذا لم يعد موجودًا:

«... كنت طفلاً أتلقى وأرسل على الفطرة، تطلعي إلى الحمراء ورموقها لي، ابتسامتها، ذلك التناغم في عينيها، والهدوء، والدعابة. أما رائحتها فطال بحثي عنها وتوقي. كان لابد أن يمضي أكثر من نصف قرن لأصل حدًا أستوعب عنده الأمر وينجلي لي. ما سعيي كله ومكابداتي إلا اقتفاء لأثرها، ومحاولة لتنسم عبيرها ولحظات اكتمالها وتمام مثولها، أشير إلى الحمراء التي عرفتها طفلاً. أما تلك التي رأيتها وصافحت يدها الخشنة عام خمسة وستين عند بلوغي العشرين وعبوري ليلة بجهينة مسقط رأسي، فلا أتوقف أمامها، ولا أستعيد ملامحها إلا إذا قصدت التأسي وإبداء الحسرة. أقول ذلك متعجبًا؛ لأنها هى ولكنها ليست هى أيضًا، هذا أمر دقيق لعلي أفصله في تدويني هذا عندما يتوافق حالي وأرى ذلك ملائمًا»[١٠].

***

ومن هذا كله يمكن أن نخلص إلى أن مجمل التجربة الشعورية التي يصفها الغيطاني في تفاصيلها وينسج خيوطها بإحكام، ليست مجرد تجربة حسية خالصة، حتى إن بدت لنا كذلك في ثنايا وصفه المسهب للحضور الجسماني الكثيف عبر اللون والصوت والرئحة وخلافه! فالتجربة هنا أكثر عمقًا من هذا بكثير لمن أراد أن يفطن إلى دلالتها وعمقها الوجودي: **إنها تجربة اللامحسوس في المحسوس، واللامرئي في المرئي، والمعدوم في الموجود، والغائب البعيد في الحاضر القريب.** أو لنقل بعبارة أخرى: إنها تجربة الحضور المطلق الدائم على مستوى الذاكرة أو الوعي لما نحبه ونألفه، ولكنه لم يعد موجودًا في الواقع إلا من خلال ما يذكرنا به، أي من خلال ما يعمل على استدعاء ما لم يعد موجودًا؛ ولهذا نوهت في مفتتح هذا المقال إلى أن هناك في هذا التدوين بُعدًا وجوديًا صوفيًا دفينًا، وهو بُعد ربما تكشف عنه بقوة النصوص التالية التي نختتم بها:

«... العجيب أنني لا أذكر استنفارًا حسيًا جرى عند سماعي نداءاتها، أو حوارها مع صاحبتها في الصباح الباكر، أو أويقات العصاري، إنما جرى لي ذلك عند استعادته، فكأنني جبلت على مضاجعة العدم، والاتحاد بما لا يوجد غير القائم في السنن»[11].

«الزمن كله قادم، وعندما يبدو هكذا لايطيل المرء التأمل، ولا يدقق فيما يكون بالفعل. مع اكتمال المراحل ودنو الأسفار من غاياتها، يمعن المرء النظر فيما قطعه وأتمه. عندئذ يرى في المنقضي ما لم يطلع عليه وما لم يلم به وقت مثوله، هل ما يقف عليه متعلق فعلاً بما كان، أم له صلة بمفهوم ورؤى تقوم الآن ؟

فكأن الأمر تفسير لمتن انقضى أمره، طويت صفحاته، وبهتت سطوره، ولم تتبق إلا وريقات معدودات ؟ أم إنه الوعي بذلك يأبى المحو فيتعلق بما تجسد وسعى يومًا، وهكذا لا يكون ذلك إلا رفضًا للعدم ورغبة مستحيلة في الإثبات. هنا يصبح تقليب الذاكرة وفحص مكنونها اعتصامًا بالوجود وتعلقًا به»[١٢].

«... وربما يعيش معنا ويرافقنا أمر لا نكتشفه ولا نعيه إلا بعد فوات الوقت، أو قرب التمام، ويدخل في ذلك هذا التدوين كله، وذلك البوح المتأخر، بعد تمام إدراكي أنني لم أكن أسعى إلا وراء طيف. وأنني اجتهدت لأقتفي وجودًا غير موجود، حاولت رصد ملمح هنا أو مَعْلَمة في تلك. ولو أتيح لي الأمر كله الذي انطلقت منه لوليت وانصرفت عنه، ولهذا كله تفصيل؛ فلأكف حتى لا ألغز»[١٣].

الهوامش:

(١)جمال الغيطاني، رشحات الحمراء(القاهرة: دار شرقيات للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٣)، ص. ١٤.

(٢) المصدر ذاته، ص. ٢٠. ومن الواضح هنا- كما يبدو من السطر الأخير في النص المقتبس- أن الغيطاني يلمح إلى كتاب الزّن، الذي كانت فكرته تلح عليه آنذاك، وهو آخر تدويناته التي لم تظهر حتى الآن، وإن كان القارئ يمكن أن يطلع على دراستنا لمخطوطها في هذا الكتاب.

(٣) المصدر ذاته، ص. ١٥.

(٤) المصدر ذاته، ص. ٢٥.

(٥) المصدر ذاته، ص. ٩٠.

(٦) المصدر ذاته، ص. ٣١.

(٧) المصدر ذاته، ص. ٣٢.

(٨) المصدر ذاته، ص. ٣٤.

(٩) المصدر ذاته، ١١١- ١١٢.

(١٠) المصدر ذاته، ٥٨.

(١١) المصدر ذاته، ٣٥.

(١٢) المصدر ذاته، ٣٨.

(١٣) المصدر ذاته، ص. ٦٨.

رؤية المرئي واللامرئي
من نوافذ الغيطاني

لا أعرف متى ستنتهي تجربة «**دفاتر التدوين**» التي بدأها الغيطاني وصاحبته فيها منذ بدايتها الصريحة في «**خُلْسَات الكرى**»، مرورًا بتدوينه «**دنا فتدلى**» ثم «**رشحات الحمراء**»، وصولاً إلى هذا التدوين الذي يحمل عنوان «**نوافذ النوافذ**». ولا أظن أن هذه التجربة ستنتهي، قد تتوقف قليلاً لالتقاط الأنفاس واستجماع المكنون والمضنون، ولكن دفقتها الخصبة يمكن أن تتواصل بلا نهاية. فلقد فتح الغيطاني عبر «**دفاتره**» نوافذ يطل منها على العالم الرحب بآفاقه الممتدة بلا حدود. فدفاتر الغيطاني هي نوافذه، ونوافذه هى تجاربه الذاتية التي يطل منها على العالم، والتي تتردد أصداؤها فينا: إنها تجربة الروح أو الوعي في صلته الحميمة بالعالم، ومثل هذه التجربة أو التجارب تظل مختزنة ومطمورة في اللاوعي لتطفو على سطح الوعي بين حين وآخر، ولنكتشف أنها ما زالت حاضرة معنا بعد أن ظننا أنها صارت إلى العدم؛ فهى تعلن عن وجودها رغمًا عنا، ورغمًا عن الواقع الذي يفرض نفسه علينا بكل

حضوره الثقيل المشتت وانشغالاته التافهة السطحية العابرة. ذلك هو عمل الذاكرة وأعجوبتها، تلك الذاكرة التي دونها لن يكون لوجودنا أي معنى.

ولكن الغيطاني يستعمل الذاكرة ويوظفها من خلال فعل «الاستدعاء القصدي» المحسوب، وتلك سمة دفاتر التدوين. قد يطلق البعض على هذا الأسلوب في الكتابة اسم أو وصف «**رواية السيرة الذاتية**»؛ تمييزًا لها عن السيرة الذاتية المحضة، وعن الرواية والقصة بما هما كذلك. ليكن، فلا تهم التسمية كثيرًا مادمنا نتفق على مدلولها ومضمونها. والحقيقة المؤكدة أننا نطالع في هذه الدفاتر، ويمكن أن نتعلم منها باستمرار أسلوبًا فريدًا في الحكي يمكن أن يتواصل بلا نهاية. أعلم أن هناك كثيرين جربوا أو حاولوا تجريب هذا الأسلوب في الحكي، ولكنهم لم يقدموا لنا شيئًا يذكر. ولذلك أسباب عديدة أهمها، أنهم يقدمون لنا ما يخصهم وحدهم: إنهم يقدمون لنا الجزئي العابر الذي لا يهم سوى صاحبه، أما الغيطاني – من خلال أسلوبه القصدي– فيهدف إلى أن يقدم لنا المعنى الكلي المقيم الذي يبقى معنا. حقًا إن الغيطاني يستغرق في وصف تفاصيل التجربة الذاتية التي تمثلت له بكل ألوانها وأطيافها الحسية البصرية والسمعية واللمسية والشمية، ولكننا نرى أمامنا شيئًا ما يتعين بلحمه ودمه من بين هذه التفاصيل ذاتها؛ فهذه التفاصيل ليست شيئًا عابرًا ولا اعتباطيًا، وإنما هى تفاصيل محبوكة ومنسوجة بطريقة قصدية لتشكل خبرة حية أليفة عايشها كل منا في شيء منها أو فيما يشبهها؛ أي لتشكل معنى من معاني وجودنا الإنساني المعيش الذي

خبَرَه كل منا، ففهمه ووعاه وبقى مخزونًا في ذاكرته ليطفو على سطح وعيه بين حين وآخر، أو لم يفهمه ويعه فبقى يوجه شعوره وإحساسه بالأشياء دون أن يعرف كنهه ومصدره.

ومن الملاحظ كذلك أن موضوع السرد في دفاتر الغيطاني يبدو كما لو كان قد تخلص من واقعيته، وأصبح موضوعًا متخيلاً، ليس فقط بفضل لغته الشعرية التي تغلب عليه أحيانًا؛ وإنما أيضًا –وفي المقام الأول– بفضل تخلصه من جزئيته ووجوده العارض . ومن هنا فإننا نتحفظ على كلمة «**الذاتية**» التي يمكن أن نستخدمها في تعبير «**رواية السيرة الذاتية**» كتوصيف لأسلوب الحكي عند الغيطاني في دفاتر التدوين؛ فهذه الكلمة يمكن أن نستخدمها فقط بشرط أن نعي أن ما هو ذاتي وشخصي وجزئي هنا يتجاوز ذاتيته وجزئيته وطابعه الشخصي: فالجزئي هنا يكتسب طابعًا كليًا، والذاتي أو الشخصي يبدو كما لو كان يخاطبنا جميعًا وتتردد أصداؤه في وعينا، وما يبدو عابرًا يصبح مقيمًا، وما يبدو أنه آل إلى العدم ينبعث في حضور وتجدد دائم.

وإن شئنا أن نجد مصطلحًا دقيقًا باللغة الإنجليزية يناظر عملية الاستدعاء القصدي في أسلوب الحكي عند الغيطاني، فإننا سنستخدم عندئذ مصطلح «**التأمل الانعكاسي القصدي**»***Intentional Reflection*** الذي يشير إلى عملية ارتداد الوعي إلى نفسه ليصف وليتأمل معنى أو ماهية ظاهرة كما تتداعى على تيار الوعي، وهى عملية لا يفهمها إلا نفر قليل من العارفين بالظاهراتية ***Phenomenology***، وهى مختلفة

تمامًا عن عملية «الاستبطان» *Introspection* التي يلاحظ فيها المرء حالته الباطنية الذاتية التي تخصه وحده، والتي قد لا تعني أي شيء بالنسبة لأي منا. إن كل ما يحكيه الغيطاني يكون مقصودًا ليعني شيئًا ما. **وهذا الاستدعاء أو التوظيف القصدي لعمل الذاكرة ولتيار الشعور التأملي هو سمة أساسية مميزة لتجربة الغيطاني في «دفاتر التدوين»**. ولقد استفدت وتعلمت أنا شخصيًا من هذا الأسلوب في الحكي كتجسيد عملي لما تعلمته وفهمته بشكل نظري من خلال دراستي للظاهراتية، وتجلى ذلك في أول تجربة أو مغامرة أدبية قصيرة أخوضها، والتي ظهرت مؤخرًا في عمل يجمع بين أدب الرحلات ورواية السيرة الذاتية.[١] ما تعلمته ووعيته من أسلوب الحكي عند الغيطاني كبرهان عملي على ما وعيته بالنظر العقلي هو أنه: ليس كل ما نجربه يستحق أن يُقال أو يُحكى؛ فما يقال أو يحكى هو ما يقول لنا شيئًا يبقى معنا. تلك هي السمة الرئيسة لتجربة الغيطاني في «**دفاتر التدوين**» كما أفهمها.

* * *

ربما أكون قد أطلت في هذا التقديم السابق لعمل الغيطاني الذي أتناوله هنا، وهو تدوينه الأخير بعنوان «**نوافذ النوافذ**». ولكني أرى هذه المقدمة ضرورية؛ لكي يفهم القارئ ويحسن استقبال هذا العمل في سياقه من دفاتر تدوين الغيطاني: ما أتى منها، وما هو مضنون به بعد.

إن كل عمل من أعمال الغيطاني السابقة هو «**نافذة**» يطل منها على العالم: في «**خلسات الكرى**» يطل على المكان من خلال أسلوب «**الأنثى المعمار**» التي تجسد طرازًا من معمار العالم وتلتحم به. وفي «**دنا فتدلى**» يسافر في حنايا العالم والوجود من خلال تجربة «**السفر بالقطار**». وفي «**رشحات الحمراء**» يستدعي تجربة الوجود الأنثوى الأولى أوالحقيقية التي تظل ترشح فيما عداها من تجارب، وكأنها رشحات العدم الذي صار، ولكنه ما زال يعلن عن وجوده ويتجلى في الحاضر. كل تجربة من هذه التجارب هى «**نافذة**» يطل منها الغيطاني على العالم وعلى الوجود. **ولكن الغيطاني في تجربة «نوافذ النوافذ» يتأمل النوافذ ذاتها بمعناها الصريح؛ باعتبارها مصدرًا أساسيًّا ومرجعًا أول للإطلال على العالم الخارجي والنفاذ إلى معناه**.. إنها انفتاح الداخل على الخارج، والوعي على الأشياء كما لو كان اكتشافًا يشبه اكتشاف الطفل في اكتسابه للمعرفة الحسية، وفي خبراته البكر الغضة بملمس الأشياء وكثافتها وعمقها وتجسدها بكل حضورها المحسوس.

يذكرني هذا ببعض من روائع الأدب التي سعت إلى الكشف عن عالمنا الإنساني من خلال موضوعات بسيطة نرتبط من خلالها بعالمنا الحميم وتجاربنا الأولى الأليفة: كالأدراج والدواليب والأقبية، وهذا ما كشف لنا عنه التحليل الظاهراتي للأدب الذي قدمه لنا جاستون باشلار في كتابه المرجع في «**جماليات المكان**».[٢] ففي مثل هذا اللون من الأدب نعرف حقًا كيف يمكن أن نفهم معنى أو ماهية الأشياء كما تتجلى وتتداعى على وعينا في تفاصيلها الجزئية.. إنها تفاصيل دقيقة، ولكنها ليست عابرة، وإنما هى تفاصيل تبقى في الوعي؛ لأنها

تجسد الأشياء في عيانيتها، وتقدم لنا صورتها المرئية المحسوسة التي تظل تلاحقنا وتوجه إدراكنا. ولكن هذا اللون الأدبي لا أجد مثيلاً له في عمقه وامتداده مثلما هو عند الغيطاني؛ فهو يبدو هنا كما لو كان مكتوبًا بنفس طويل يهب القدرة على الحكي الذي لا ينقطع مداه ولا يقف عند حد. ولهذا وصفت الغيطاني في مقال آخر من قبل بأنه «**أديب ظاهراتي بالسليقة**»؛ ولهذا أيضًا أرى أن طلاب الفلسفة الحقة – التي تعد «**الظاهراتية**» أهم فصولها– ينبغي أن يبدأوا بقراءة الغيطاني أولاً. وهذا ما أنصح به طلابي؛ ولذلك فإن ما أفعله –حينما يستغلق عليهم فهم الأطر النظرية والمصطلحات الدقيقة الجافة في الفلسفة الظاهراتية– هو أنني أقطع الدرس الفلسفي وأقرأ عليهم نصًا قصيرًا من نصوص الغيطاني، وأنصحهم بمتابعة قراءة هذا النص وغيره.

***

فما النافذة إذن؟

«عبر النافذة تتحدد الرؤى؛ ربما لأن ثمة إطارًا يوحي ويوجه، على قدر النافذة تكون الرؤية. شكلها يؤثر، دائرية أو مربعة أو مستطيلة كنافذتي الأولى تلك على الوجود الموجود، المرئي. منها أطلت النظر. أمعنت ورحلت بالبصر، تابعت ورصدت وأطلقت العنان. لا أعرف كيف اكتشفت نعمة النفاذ بالبصر عبرها من الواقع المحدود، من فراغ الحجرة المؤطر، إلى الخارج. الدرب بالنسبة لي كان الخارج وقتئذ.»[٣]

النافذة، إذن، إطلالة على الدنيا، على دنيانا .. على عالمنا الصغير الأليف الذي هو مدخلنا إلى عالمنا الكبير الذي سنتوه فيه فيما بعد. إنها إطلالة الداخل على الخارج، والجواني على البراني. ولهذا لم يعرف الغيطاني هذه الإطلالة إلا في القاهرة حينما وفد إليها أول مرة طفلاً صغيرًا ليلازمها كمقر أو مستقر. أما في موطنه الأصلي(في «منازل **الخطوة الأولى**» بتعبير سيف الرحبي)، فلم يعرف هذه الإطلالة؛ إذ كانت نشأته في بيت من بيوت الصعيد العتيقة المنفتحة على الداخل من خلال الباب الرئيس الذي هو مجرد ممر يجتازه الداخل أو الخارج. في هذا البيت العتيق «**غرفة علوية تطل على الرحبة التي تنتظم حولها البيوت، يتخلل جدارها نافذة، لكن لا يمكن النظر منها، ارتفاعها يفوق قامة إنسان بالغ، فتحة لمرور الهواء، وليس للنظر.**»[٤]

تُرى هل يكون حرمان صاحبنا من النوافذ في طفولته هو الداعي إلى إمعانه في تأمل النوافذ وإطلالاتها فيما بعد؟! لا أميل إلى مثل هذا النوع من النقد الساذج الذي يرتكز على تحليل نفسي فرويدي؛ فمثل هذا النوع من التحليل قد يفسر لنا الدافع أو الباعث لا النتيجة، والعلة لا المعلول، أعني أنه قد يفسر لنا لماذا نفرط في الإطلال من النوافذ، ولكنه لا يفسر لنا الإمعان في عملية تأمل النوافذ من خلال فعل إبداعي قصدي: فكم ممن عاشوا في بيوت الصعيد العتيقة وفي بيوت القاهرة ذات النوافذ لا يستطيعون كتابة نص واحد مما كتبه الغيطاني عن تلك النوافذ! إن الدافع يظل هنا مجرد مناسبة للإبداع، لا علة مفسرة له.

إضافةً إلى ذلك، فإننا نعرف أيضًا من نص الغيطاني أن النوافذ «تحدد الرؤى» أو تؤطرها، فشكل النوافذ يحدد أساليب رؤيتنا للأشياء كما لو كان منظورًا نبصر من خلاله المرئي، كما هو الحال في مناظير فن التصوير المتباينة. ولهذا تناول الغيطاني صورًا متباينة من النوافذ كإطلالات مميزًا إياها عن الشرفات، بدءًا من نوافذ البيوت وحتى نوافذ القطارات ونوافذ السجون. يقول في تمييزه للنوافذ عن الشرفات:

«في درب الطبلاوي أقمنا في غرفة واحدة، دورة المياه تقع خارجها، منفصلة عنها، أما السكن الجديد فشقة من حجرتين وصالة، حجرة لها نافذة والأخرى تتصل بها شرفة، هكذا عرفت الفرق بين الاثنين، الشرفة كاشفة للمرء، يراه الآخرون كما يراهم، النافذة يمكن الوقوف خلف مصراعيها، أشاهد دون أن يرصدني أحد، ولا يرى ما أقوم به؛ لذلك لم أتوقف عند الشرفات إلا فيما ندر خلال هذا التدوين؛ فالنافذة تعني خلوتي وانفرادي وتمكني من آخرين ومواقع دون أن يرقبني أحد أو يلم بي ثابت أو عابر.»(٥)

غير أن النوافذ ليست مجرد إطلالة بصرية على عالمنا المحيط بنا، كما لو كانت مجرد منظور بصري خالص، بل إنها علاقة حميمة بين الداخل والخارج؛ فالخارج الذي يتجلى من خلال هذا المنظور البصري ليس هو المكان الخالص أو المجرد الذي لا وجود له إلا في عالم الهندسة لا في عالم الحياة الإنسانية، وإنما هو المكان الحي أو المعيش، أي المكان المتزمن الذي يكتسب حضورًا حميمًا من خلال الزمان:

«... النوافذ خير معين؛ لأنها جميعًا أطر، صغر حجمها أو اتسعت؛ ولأنها تحدد المنظور وما يمكن للبصر أن يراه؛ فالتحديد لا ينطبق على المكان فقط، إنما على الزمان أيضًا، فما يمكن استعادته من تلك القعدات لا يبدو فيه ما

يقوم داخل الحجرة، إنما ما كنا نتوجه بالبصر إليه، الفراغ الممتد حتى الأفق، ودرجات الضوء عند الأصيل، قدوم المغيب واكتمال الليل عبر المدينة التي تبدو لنا حتى خلاء الأهرام.»(٦)

إذ أقرأ هذا النص للغيطاني تبادرت إلى ذهني ملاحظة عابرة تؤكد معناه في نفسي: فعلى مدى الأيام المتتالية منذ بدأت كتابتي لهذا المقال، لاحظت أن أول ما أفعله عند شروعي في الكتابة هو فتح ستائر نافذة مكتبي بمدينة العين حيث تمتد الرؤية بلا حدود، تلازمني هذه العادة أينما كنت، ومتى كنت أكتب شيئًا حميمًا أشعر بالألفة معه، وغالبًا ما يكون ذلك في الليل حيث تهدأ ثرثرة الحياة وتفاهتها، وتدعونا الأشياء إلى التأمل. تُرى ما الصلة بين امتداد البصر وامتداد البصيرة أو رؤية الذهن؟ وما الصلة بين الزمان بأوقاته والتأمل بأحواله؟ هذا أمر يستدعي – فى حد ذاته– التأمل الانعكاسي، ولكن ما هو مؤكد أن فكرة المكان الخالص هى فكرة بلا معنى إلا في الهندسة، وأن المكان الذي نطل عليه ونعايشه يظل عندنا موسومًا بطابع الزمان وبما يجري فيه. لا أريد هنا أن أكتب نصًا على نص الغيطاني، وإنما أردت فقط أن أسوق هذه الملاحظة لعلها تضيء شيئًا من النص ذاته الذي نحن بصدده.

***

ومن تلك النوافذ الأولى التي أدرك الغيطاني من خلالها وكشف لنا عن معنى الإدراك والتطلع والمراقبة، ينتقل بنا ليكشف لنا عن وجه

آخر للنوافذ .. **«نوافذ الفزع»** التي تجسد خبراتنا الطفولية بمعنى الخوف: بالأشباح والكائنات اللامرئية المخيفة (كالعفاريت والجان والغيلان) التي تقبع خلف نوافذ البيوت والآثار المهجورة، خاصة تلك التي يُقَال إن شخصًا قد قُتل أو انتحر فيها، والتي كان صاحبنا يشعر بالقشعريرة كلما نظر إليها أو مر من أمامها. لا شك أن كثيرًا منا قد مر بهذه التجربة بصورة أو بأخرى: تجربة الخوف أو الفزع المرتبط بالنوافذ .. نوافذ البيوت المهجورة التي تخفي شيئًا وراءها، وخاصة تلك النوافذ التي تكون مغلقة بحيث تثير تصوراتنا الطفولية المتوارثة التي تولد معنا عن العالم المتخفي من ورائها، أو تكون مواربة بحيث يصدر عن مفصلاتها العتيقة صوت مخيف بفعل رياح خفية لا نعي مصدرها. كم صورت لنا أفلام الرعب تلك النوافذ بمصارعها التي تثير في نفوسنا الفزع حتى دون أن نرى موضوعًا حقيقيًا أو فعليًا للرعب رأى العيان. وذلك عندي مما يميز أفلام الرعب الحقيقية أو الإبداعية عن تلك الساذجة التي تفتقر إلى أي إبداع: فالساذج منها هو تلك التي تقدم لنا موضوع الرعب مباشرة فلا نجده مثيرًا للرعب، أما المتقنة منها فهى تلك التي توحي لنا بالرعب دون أن تقدم لنا موضوعه مباشرةً، وإحدى أدواتها في ذلك النوافذ التي توحي بالفزع الكامن وراءها. يذكرني هذا بقول إبكتيتوس: ليست الأشياء هى التي تخيفنا، وإنما تصوراتنا عنها. وتلك أيضًا ملاحظة عابرة، ولكنها قد تكون مضيئة للنص هنا.

والنوافذ تكون أيضًا إطلالة على الأنثى: أصل الرغبة الحسية الأصيلة ومصدرها الدفين:

«ضوء العصر وأفضلية لحظاته لممارسة الحب، أصوات متباعدة، إثارة مستفزة، ينحدر هذا كله من نافذة أم فريدة المتصلة بنافذتي، هذا تقديري وأحد مصادر فيضي. تتصل النوافذ عندي بالرغبة؛ لأنها مفضية إلى الآخر، إلى الجانب المقابل. لا أرى أنثى ممن لفتت نظري إلا عبر نافذة، فإما مفتوحة أطل عليها منها مباشرة، وإما مواربة اختلس وألغي المسافات بالمخيلة، وإما مغلقة على حجرة تنفرد بها، كل نافذة مؤدية بالضرورة، إما إلى معرفة أو كشف، كل نافذة اتصال، تجاوز لما نعرفه إلى ما نجهله.» (٧)

هذا النص الموحي الدال لا يمكن إدراك تمام معناه ومغزاه إلا من خلال سياقه الأصلي، أعني من خلال السابق واللاحق: إن أول ما ندركه هنا هو اتصال أو ارتباط النافذة بالأنثى موضوع الرغبة، فمن خلال النافذة يكون النفاذ إليها والتملي من مكنوناتها. النافذة، هنا إذن، وصل واتصال.ولكن هذا المعنى لن يكتمل إلا إذا أدركنا في الوقت ذاته أن هذا الاتصال لا يتحقق إلا من خلال المسافات الفاصلة التي تفصل بين النوافذ، إلا عبر البعد، كما لو كان استشعارًا عن بعد يقرب البعيد ويكسبه ملامحه، ويُظهر المتخفي ويُكسبه حضورًا.وفي نص سابق يمكن أن نجد إضاءة لهذا المعنى تُلقي ظلالها عليه وتمهد لفهم طبقاته:

«واثق، متأكد أنها مفتتح أمري مع أنني لم أقربها، إنما جرى حالي عبر الفراغ الفاصل بيننا، بقدر ما يفصلني عنها من مسافة بقدر ما أولجت وأوغلت وعبرت من حيز إلى حيز عبر مفاوزها ومفارقها وخباياها. منذ عبوري النافذة إليها حددت موقعها ولزمته كما أدركت أنني هنا قابع من أجلها، مترصد ظهورها،

من بصاتها الخلسى إلى ناحيتي، ضمها شفتها السفلى، عضها عليها، تطلعها السافر عند انسحابها إلى الداخل، تعجبها البادي، تلويحة يدها، أثق أنها تراني رغم حجب حضوري عنها وراء المصراعين اللذين أشبكهما بالمقبض، يبقى فراغ ضئيل يتيح لي رؤيتها وصعوبة الإحاطة بي، بدءًا من اليوم التالي رحت أرتب أوضاعها وأحوالي.» (٨)

حقيقة الوصال عبر البعد والمسافة الفاصلة تتبدى أيضًا من خلال النص التالي:

«... من ناحيتي لم أعد أخفي حضوري إلا عن سواها، ما أخشاه أن يلحظ آخرون وقفتي واندماجي حتى لحظة بذل محتواي؛ لعلها الأكثر درًا لي. تتجاوز من عرفتهن ونفذت إلى عوالمهن. الغريب .. أنني عند لقائي بها لم أظهر اللامبالاة والخجل فحسب، إنما لم يتحرك عندي شيء، كأن شرط الاكتمال يكمن في البعد، لا بد أن تكون بعيدة، أنثى وحيدة أدركت ذلك عندما خبت معها بعد تمام أثر انقطاع ثلاثة عشر عامًا، قالت:

يا خوفي تكون ممنْ يحب البعيد..

كأنها كشفت لذاتي، وأضاءت مني ما غمض على واستعصى فهمه...»(٩)

ومن هنا نرى أن النظرة العميقة لعمل الغيطاني هنا – كما هو الحال في غيره– هى النظرة التي تحاول النفاذ إلى طبقات المعنى في نص الغيطاني، وهى طبقات لا يمكن النفاذ إليها إلا من خلال إدراك الأضواء والظلال التي تلقيها النصوص بعضها على بعض. ولذلك

فإن الفهم السطحي الساذج لن يفهم معنى الوصال في البعد؛ لأنه يظن أن وصال الأنثى لا يكون إلا بالجماع، أي ينبغي أن يكون دائمًا اقترابًا والتحامًا مباشرًا، كالتحام اللحم في اللحم، ويظن أن هذا هو المعنى الوحيد للرغبة في الأنثى من حيث هى موضوع جنسي. تلك النظرة السطحية الساذجة لا تفطن إلى طبقات الخبرة الحسية (بما فيها الجنسية) التي لا تكمن في الظاهر والمرئي فحسب، وإنما تكمن أيضًا في المتخفي واللامرئي؛ ومن ثم البعيد الذي لا يكون في متناول حواسنا الخمس المباشرة. فالحقيقة أن الرغبة تكمن في تلك المسافة الفاصلة بيننا والموضوع الذي نرغب فيه: إدراك هذا الموضوع والاستحواذ عليه والالتحام به بحيث يصبح ملكا لنا، هو -على وجه التحديد- الحد الذي تنتهي عند الرغبة وتتلاشى. أكثرنا يعرف هذه التفاصيل الدقيقة من خبراتنا الجنسية بشكل مضمر دون قدرة على التعبير أو الإفصاح عنها، وهذا ما يتكفل الغيطاني هنا بتصويره لنا.

هذا، إذن، هو أول ما ينبغي أن ندركه من نص الغيطاني الأسبق الموحي الدال: **إن النافذة التي تتيح لنا الإطلالة على الأنثى إنما تتيح لنا الاتصال بها ووصالها عن بعد، ومن خلال المسافة الفاصلة، الاتصال عبر المسافة.**

والأمر الثاني الذي ينبغي أن ندركه هنا أيضًا (بما له من صلة وثيقة) **أن المسافة بين الرائي والمرئي عبر النافذة تذوب بفعل المخيلة التي تبدد هذا المسافة وتلغيها بفعل المخيلة**: فالمخيلة تُبقي موضوع الرغبة في بؤرة الانتباه والوعي، وتلغي كل ما عداه من موضوعات أخرى. وهذا

الذي يقدمه لنا الغيطاني هنا على مستوى الوصف الإبداعي، إنما يذكرنا بقوة بما يقدمه لنا سارتر على مستوى الوصف التنظيري في تحليله الظاهراتي لأسلوب عمل المخيلة؛ فالمخيلة هنا تقوم بإعدام كل الموضوعات الواقعية الأخرى لتتخيل موضوعها على هواها بأن تستحضره أمام الوعي وتجسده؛ فتملأ ما خفي مستعينة بما ظهر منه؛ وبذلك فإنها تؤسس موضوعها قصديًا وتضفي عليه المعنى والدلالة من عندياتها.[١٠]

والأمر الثالث الذي ينبغي أن ندركه أيضًا في النص الأسبق ذاته الذي افتتحنا به تحليلنا لنوافذ الرغبة (أو نوافذ الإطلالة على الأنثى) **هو أن العلاقة بين الرائي والمرئي هنا هي علاقة بين الإخفاء والإظهار**، وهذا يتبدى على أنحاء عديدة: فمن ناحية، يمكن القول إن الإطلالة على الأنثى كموضوع جنسي من النافذة تشبه على نحو ما التلصص عليها من ثقب الباب الذي وصفه سارتر في «**الوجود والعدم**». إن التلصص هنا يحيل الآخر (أو الأنثى) هنا إلى مجرد موضوع لنا (أي موضوع لوعينا ولخيالنا)؛ وهذا يعني أنه يجعل الآخر (الذي هو ذات) موضوعًا، ويجعل هذا الموضوع في بؤرة انتباهه ويحيل الموضوعات الأخرى المحيطة به إلى العدم، إلى الخفاء والإظلام، أي إلى مجال اللامرئي. ومن ناحية أخرى، فإن الأنا المتلصصة هنا تبقى متخفية باعتبارها قابعة في الإطار اللامرئي المظلم، بينما المرئي الكائن خلف النوافذ المقابلة المقصودة التي نتوجه إليها يبقى مضيئًا من خلفها ليستحوذ على بؤرة انتباهنا. غير أن هذه العملية في الإخفاء والإظهار عبر المسافة الفاصلة

التي نطل منها على الأنثى، لها وجه آخر يخص الوجود الأنثوي ذاته من حيث هو موضوع مرئي: فالمرئي هنا يضئ ويستضاء باللامرئي، بالمتخفي أو المتحجب! وهذا يعني أن اللامرئي هنا ليس مجرد شيء سلبي يخلو من القيمة ويفتقر إلى المعنى والدلالة، بل إن العكس هو الصحيح؛ فاللامرئي هنا هو ما يضفي على المرئي معناه الذي يبقي جانب كبير منه متحجبًا تحجب النص الإبداعي في ثناياه، وتحجب إيماءة الابتسامة والوجه ومجمل الجسد فيما تضمره وتخفيه تلك الإيماءة، على نحو تمنح فيه خيالنا وإدراكنا الحسي ذاته فرصة إكمال معناها واكتشاف دلالتها الحسية. ولعل هذا هو الأصل في أن العري الكامل للأنثى الذي يطل علينا أو ينكشف لنا على نحو صريح فجأة دون مقدمات، لا يثير رغبة حقيقية فيها. ولعل هذا أيضًا هو السبب في أن الابتسامة الصريحة المباشرة تبدو أحيانًا كابتسامة ساذجة بلهاء عارية عن أية إيماءة غير مباشرة أو مضمرة؛ ومن ثم مفتقدة للمعنى والدلالة. فالمرئي -في هذه الحالة- يبدو كأنه قد فقد حضوره المحسوس واستحال هو ذاته إلى العدم؛ فليس هناك شيء فيه ليكشف عنه أو يوحي لنا به على الدوام في فعل متجدد من أفعال الرؤية. ذلك هو مما يمكن أن نتعلمه ونستلهمه من روح فلسفة الفيلسوف العظيم ميرلوبونتي الذي اختطفه الموت ولما يكمل مشروعه الفلسفي الذي كان يضمره؛ ليبقى هو نفسه شاهدًا على فلسفته كما لو كان علامة أو إيماءة مضمرة. وهذا هو أيضًا ما يمكن أن نلاحظه ونشاهده في خبراتنا المعيشة، وإن لم نستطع التعبير والإفصاح عنها وفهم معناها. وهو في الوقت ذاته ما يمكن أن نتعلمه ونعيه من نص الغيطاني الذي

يجسد ويشخص كل هذه المعاني (التي نفهمها نظريًا ونخبرها عمليًا) في نص إبداعي: فالأنحاء العديدة التي تتبدى عليها عملية الإخفاء والإظهار في علاقة الرائي بالمرئي هنا، تتكثف أحيانًا في نص من نصوص الغيطاني، كما في النص الذي توقفنا عنده هنا في الجزء الخاص «بنوافذ الرغبة»، ومع ذلك فإنها تشيع في سائر عمل الغيطاني بدءًا من غلافه. وهذا أمر تعجبت منه وتوقفت عنده عندما بلغت هذا الموضع من نص صاحبنا.

إن الغلاف -في حد ذاته- موح ودال، توقفت عنده منذ البداية قبل قراءة النص مدركًا أنه لا بد أن يكون من عمل فنان عظيم أجهله، وتعجبت أن يصدر هذا الغلاف عن مؤسسة دار الهلال التي تعنى بمضمون العمل أكثر مما تعنى بشكل طباعته. ولكن غلاف الكتاب لا يعكس مجرد حرص على جودة شكل العمل وحسن إخراجه؛ فغلاف العمل يبدو كما لو كان جزءًا منه، لا ينفصم عن النص ذاته. هذا ما تيقنت منه عندما بلغت هذا الموضع من نص صاحبنا، فخطر ببالي أنه لا يمكن أن يكون إلا من انتقائه. وما إن تابعت قراءة النص إلى منتهاه حتى تبين لي أن هذه الخاطرة كانت صائبة تمامًا: فاللوحة التي تستحوذ على غلاف العمل والتي تخص الفنان إدوارد هوبر (المتوفى سنة ١٩٦٧) ليست مجرد لوحة متوافقة كشكل مع مضمون العمل، بل إن المسألة أبعد من ذلك بكثير: إنها لوحة تخص هذا الفنان الذي عُنى بتصوير النوافذ، والذي يكرس له صاحبنا فصلًا من دفتره؛ باعتباره أحد الفنانين العظام الذين مكنوه من أن يطلع على نوافذ روحه من خلال النوافذ المصورة في أعمالهم:



في لوحة الغلاف، نرى غرفة لها نوافذ ثلاث، منها ما هو موارب، وما هو مفتوح مصراعه لينفذ إلى داخلها نسيم رقيق نكاد نحسه من خلال مداعبته الستارة البيضاء الشفافة. النوافذ الثلاث تلائم تمامًا من الناحية العددية والسيمترية استدارة محيط الغرفة الخارجي: استدارة أقرب إلى الانحناءة؛ وبذلك لم تصبح النوافذ متراصة، وإنما منحنية هي الأخرى وكأنها تدعونا إلى الكشف عما يكمن ويختفي وراءها، والتطلع إليه من زوايا وأبعاد مختلفة. يكتنف الغرفة الظلام من خارجها، ولكن داخلها مضيئ. ومن النافذة الوسطى (بؤرة اللوحة) تظهر انحناءة امرأة مثيرة بقميص نومها القصير الأحمر المتجانس مع الأثاث المخملي الأحمر للغرفة. هذا كل ما نراه في اللوحة، ولكنه ليس المرئي

في كماله وتألق معناه، فهو ليس كل ما يمكن أن نراه وندرك معناه هنا. فما الذي يمكن أن نراه وندركه هنا حقًّا بالإضافة إلى ذلك؟ إن الأصل في النافذة أن تكون إطلالة نطل منها على الآخر، ولكن النافذة يمكن أن تكون أيضًا نافذة الآخر أو منفذنا إليه. وهكذا فإن النافذة يكون لها معنى مزدوج: فهى النافذة التي نطل منها، والنافذة التي يطل علينا منها، إنها نافذة الرائي والمرئي في آن معًا. ولكن أين الرائي في لوحة هوبر؟ إن الرائي هنا يبقى متخفيًا كما لو كان متحجبًا في الظلام المحيط بالموضوع المرئي: فاللوحة توحي لنا بأن هناك نافذة أخرى افتراضية يطل منها الرائي الذي هو هنا الفنان هوبر نفسه؛ فالرائي هنا يبقى متحجبًا وافتراضيًّا، ولكنه يظل جزءًا من معنى اللوحة الذي لا يكتمل إلا به. كذلك فإن عملية الإخفاء والإظهار تتبدى هنا على مستوى الموضوع المرئي عينه وفي حد ذاته: فالأنثى المرئية المشعة في بؤرة اللوحة لا يتكشف ويكتمل معناها كموضوع حاض على الرغبة إلا من خلال ما خفي منها؛ فجانب منها يبقى متحجبًا غير مرئي، وكأن المرئي هنا يقدم لخيالنا ما يعينه ويحفزه على إكمال الموضوع المحسوس الحاض والمثير للرغبة وتخصيبه.

والحقيقة أن «نوافذ الرغبة» تجسد لنا فكرة أخرى، وهى فكرة المسافة الفاصلة بين الرائي والمرئي (المسافة المكانية الواقعية) وبين الموجود والمعدوم أو بين الحاضر والماضي (المسافة الزمانية)؛ وهى المسافة التي يتم إلغاؤها بفعل التخييل. ومن الملاحظ أيضًا أن هذه الفكرة تعد مركزية في دفاتر الغيطاني عمومًا؛ إذ نجد دائمًا نفيًا للمسافة المكانية والزمانية. وفيما

يخص الدفتر الذي نحن بصدده، نجد أن نفي المسافة المكانية الواقعية ظاهر بوضوح وكثافة في النص التالي:

«عبر الفراغ الفاصل، تبادلنا الحوار، مرة بإشارات الأصابع، مرة بالنظر، مرة بالالتفاتة، بكل وسيلة تمكننا من اجتياز هذا الفراغ الفاصل وإلغاء المسافات، رغم أن السطح الذي تتحرك فيه مكشوف للناظرين، حركتها، مشيها المتأود، انحناءاتها، جلوسها في أوضاع معينة كنت أطلبها...» (١١)

أما إلغاء أو نفي المسافة الزمانية فيتبدى في هذا الدفتر حينًا، ويتوارى حينًا آخر؛ كما لو كان بطانة خفية لنص العمل وطبقة عميقة من طبقاته غير الظاهرة على السطح؛ وكما لو كان خلفية تستند إليها علاقة الرائي بالمرئي الذي لم يعد مرئيًا بالفعل وصار إلى العدم، ولكن حضوره المرئي ما زال طاغيًا بفعل الخيال والذاكرة. إن هذه الطبقة العميقة من المعنى الخاصة بنفي المسافة الزمانية، يمكن أن نتمثلها من خلال النص التالي:

«لا أعرف أن تلك اللحظة ستلزمني، وأنني سوف أستعيدها طلبًا للبث وعونًا إلى الوصف مع أناث صرن إليّ ولكن قلة الطاقة لم تسعفني، غير أنني أستدعيها فتكتمل مروتي، كثير من اللحظات التي علقت بي ونفذت عبر حنايا الذاكرة لم أعرف نفاستها ولم أدرك تفردها إلا بعد انقضائها، لم أقف على ندرتها إلا بعد فواتها، وحتى تدويني هذا لا تمثل أمامي تلك الصبية إلا وأبثها إعجابي عبر العدم، فلا أعرف لها مكانًا، ولا أدري إن كانت ما تزال تسعى أم أنها هناك!،..» (١٢)

والحقيقة أن فكرة نفي المسافة الزمانية هنا لها مرجعيتها الأولى المتأصلة في «الحمراء» التي ترشح فيما يشبهها من الوجود الأنثوى وكأنها رشحات العدم.

وربما أكون قد أطلت بعض الشيء في تحليلي لهذا الفصل من تدوين الغيطاني الراهن، ولكن ما يبرر ذلك عندي أن هذا الفصل الخاص «بنوافذ الرغبة» يمثل بؤرة مشعة في سائر الدفتر، كما أنه في الوقت ذاته يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالدفاتر التي سبقته: فإذا كانت الأنثى في دفاتر أخرى سابقة تمثل إطلالة على الوجود من أنحاء عديدة، فإن النوافذ في هذا الدفتر تمثل مصدرًا من مصادر الإطلالة على الأنثى نفسها: مصدر الرغبة ومبتغاها وإن لم تُوصل. والرغبة تقع دائمًا في هذه المسافة الفاصلة بين التوق والوصل. مكمن الرغبة اكتشاف أصلها أو مصدرها كما تجلى في لحظاته الخصبة الأولى التي صارت إلى العدم من بعد بفعل المسافة الزمانية، ومع ذلك فإن الأصل يتم استدعاؤه واستحضار وجوده المرئي بفعل الذاكرة، وبعث تجلياته في الحاضر، وفي ظروف وأحوال مغايرة بفعل التخييل.

***

وإذا كانت النوافذ إطلالة ننفذ منها إلى اكتشاف شيء ما ومعاينته، **فإن نوافذ السفر إطلالة على المرئي الرحب، وعلى النائي البعيد، وعلى العابر غير المقيم الذي سرعان ما يتوارى.**

أما النافذة كإطلالة على المرئي الرحب، فهو معنى مفترض ضمنًا باعتباره من ماهية النافذة بما هى نافذة؛ فلا معنى للنافذة أصلاً إن لم تكن تطل بنا على شيء ما منفتح أمام رؤيتنا. ولذلك يقول صاحبنا مسترجعًا عندما نزل – في إحدى سفرياته الأولى– فندقًا متواضعًا في مدينة الزقازيق:

«عندما دخلت الحجرة سارعت إلى النافذة، فتحت مصراعي الخشب، أغلقتهما على الفور، نافذة تواجه جدارًا معتمًا، يفصله عن الحجرة أقل من المتر، لماذا النافذة إذن؟» [١٣]

وأما النافذة كإطلالة على المرئي البعيد فلاقترانها بالسفر. والحقيقة أن تجربة السفر ذاتها أشبه ما تكون بنافذة وجودية نطل منها على عالم جديد غير مألوف غالبًا بالنسبة لنا، تجربة نكتشف من خلالها بقعة من بقاع العالم، وموضعًا من الدنيا بكل ما يعج به من أشخاص وأشياء وأحداث. ومع ذلك فإن خبرة السفر كنافذة على الوجود إنما تبدأ من النوافذ ذاتها بمعناها الحرفي.. من نوافذ السفر الثابتة والمتحركة: الثابتة في المكان العابر الذي نقيم فيه، والمتحركة في المكان العابر الذي نقطعه أو نتجه إليه.[١٤] ولذلك كان أول ما يحرص عليه صاحبنا عندما ينزل فندقًا أو مكانًا يقيم فيه، هو أن يفتح النافذة التي تكشف عن طبيعة المكان المؤطر للحيز الضيق الذي تُقيم فيه «الأنا» مؤقتًا؛ لأن المكان المؤطر هو الخارج الذي يحيط بالداخل، ويمثل العالم المباشر الذي يكتنف «الأنا» القابع في الداخل، والذي يمكن أن يشعر بالألفة نحوه ويتطلع إلى الانفتاح عليه، أو يشعر بالوجود المغلق المنكفئ على ذاته داخل غرفة أشبه بالزنزانة.

ولأن خبرة السفر، مهما طالت، تظل دائمًا مقترنة بالعابر؛ فإن نوافذ السفر التي نطل منها خلال حركتنا الانتقالية بالعربات والقطارات والطائرات وغيرها- تجسد بقوة هذا الشعور بالعابر في خبرة السفر:

«الرؤية من مكان بعينه، مؤطر، محدد، جالبة للألفة، بعكس المشاهدة من إطار متحرك، خلالها يرى البصر ولا يرى، عند جلوسي إلى جوار نافذة في القطار، بدءًا من قطار الصعيد الذي عرفته طفلاً، حتى قطارات السرعة الفائقة في أوروبا، فصلت ذلك في دفتر التدوين المعنون «دنا فتدلى». عبر تلك النوافذ تقع عيناي على المرئيات ولا تقع، لا أتمكن منها، الموجودات القريبة من المتحرك تتراجع بسرعة، وتلك النائية تبدو حركتها أبطأ لكن لا يمكن إدراك تفاصيلها، كذلك ما أراه عبر نوافذ الطائرات المستديرة، الضيقة، فراغات، سحب، ملامح أراض، مدن لا أعرف أسماءها موجودة وغير موجودة، (عند) إدراكها تولي متوارية، أقرأ على لوحة البيانات أننا نعبر فوق كندا مثلاً، أو فوق فينيسيا أو روما، أو صحراء الهفوف، لحظة قراءتي الاسم، إدراكي المجال الذي نتحرك فيه، عبره، أعي وجودي فيه، لكن سرعان ما يكون ورائي، أحيانًا أتطلع إلى السماء، من نقطة في صحراء مدهشة، ألزم المشي فيها بعيدًا عن الأحجار خشية الهوام الكامنة، أو من البحر، أو من نافذة طائرة، فأكاد أوقن أن هذا الفراغ ليس إلا نافذة كونية تؤدي بالبصر إلى أمر لا يمكنني القطع به، رغم وجوده ومثوله في وعيي، لكنني غير قادر على إدراكه.»[١٥]

ولكن العابر ليس كله عابرًا، فمنه ما يُقيم ويبقى معنا في الوعي دون أن نعرف سر ذلك، وهذا العابر المقيم أو المقيم في العابر فكرة أخرى

مركزية في دفاتر الغيطاني. وهذه الفكرة تواصل وجودها في مجمل تدوين الغيطاني الذي نتناوله هنا، بما في ذلك تدوينه الخاص بنوافذ السفر؛ فكم من وجوه ومواقف نواجهها في سفرنا العابر فنظنها عابرة مثله، ولكننا نكتشف أنها قد استولت علينا وأخذت بمجامعنا في لحظة خاطفة توارت بعدها، ولكنها ظلت باقية معنا، كامنة في أعماقنا، دون أن نعرف سر ذلك الأمر الذي يجعل ملامح ما مقترنة بالتفاتة أو إيماءة ما هي التي تبقى معنا بعد زوالها. يصف لنا صاحبنا شيئًا من هذه الخبرة العابرة المقيمة التي صادفها حينما كان صديقه يقوم بتوصيله بسيارته إلى مطار نيويورك في طريق عودته إلى الوطن:

«...عند عودتنا إلى المطار توقفنا مع ظهور الضوء الأحمر، نافذة عربة في محاذاتنا، تتطلع إليَّ أنثى شابة مقبلة على الدنيا أو الدنيا تغمرها بكرمها وفيضها، أصابعها تلمس المقود في حركة راقصة، لا بد أنها تدندن لحنًا ما، تبادلنا النظر للمحة، ثم تعانقنا بالبصر، حدث أن تجاذبنا فصرت إليها بالكلية وجاءت إليَّ من كافة الجهات، والدليل أنها عندي حتى لحظة تدويني هذا، بمجرد تبدل الضوء من أحمر إلى أخضر وثبت، راحت من مجالي، كانت ماضية إلى نقطة ما من الأرض، هنا في المدينة أو بالقرب منها، وكنت متجهًا إلى المطار، بعد ساعتين يبدأ إقلاعي لعبور المحيط، الاتجاه شرقًا صوب الأرض التي أسعى فوقها، علق وجهها بي، طلتها، ملامحها الجانبية، رغم يقيني استحالة رؤيتها إلا أنني أتساءل: من يدلني على سيدة أجهلها كانت تركب عربة رمادية نافذتها الجانبية عريضة، سيارة ذات بابين، أجهل طرازها، توقفت عند إشارة المرور على الطريق المؤدي إلى مطار جوزيف كنيدي.. بالدقة إحدى الإشارات.. تقاطع من التقاطعات. من يدلني على لحظة احتوت ما بقي عندي تلك الليلة من

نوفمبر سنة تسع وثمانين، هل يأتي يوم يمكن فيه تحديد مضمون الرؤى العابرة بمجرد لواح الخاطرات؟»[١٦]

* * *

عند نهاية هذا الدفتر نجد تدوينًا بعنوان «**نوافذ الروح**» يعقبه تدوين موجز كما لو كان خاتمة له بعنوان «**نوافذ مؤدية**». والحقيقة أن ما يصوره لنا الغيطاني في «**نوافذ الروح**» إنما هو خبرة «**الألفة**» التي تجعل شيئًا ما ينفذ إلينا ويمس روحنا بحيث يصير جزءًا منا: قد يكون هذا الشيء قطعة من شعر أو نحت أو رسم لشخص نعرفه أو نجهله، ولكنه ينفذ إلينا بما أطلعه علينا وكشفه لنا؛ وبذلك فإنه يسهم في تبديل أو تشكيل رؤيتنا للعالم التي تبقى معنا. وخبرة النوافذ ذاتها من الخبرات الأليفة التي نفذت إلى روح صاحبنا من خلال تصوير آخرين لها في أعمالهم الإبداعية:

«هذا ما أيقنت منه عند رؤيتي نوافذ هوبر، ونوافذ ماتيس الفرنسي، ونوافذ ماجريت البلجيكي، يمكنني أن أفيض وأفصل، لكنني سأقصر الأمر على هوبر، ليس لأنه الأقرب، فكلهم عندي وأنا صائر، ماض إليهم، مندمج، ليس بهؤلاء الثلاثة فقط، لكن بكل من أودع عندي أثرًا، عرفته أو لم أعرفه. كل ما نفذ إلينا يصبح جزءًا منا حتى وإن لم نلتق بمصدره، بصاحبه.

لماذا إدوارد هوبر؟ »[١٧]

إن القارئ السطحي أو المتعجل سيكتفي بحدود هذا الفهم الذي انتهينا إليه هنا، وسيتابع إجابة الغيطاني عن هذا السؤال (التأملي الانعكاسي) في ضوء ذلك الفهم، وسينظر إلى تحليله لأعمال هوبر المتعلقة بالنوافذ على أنها حالة من التوافق بين رؤية أديب ورؤية فنان مصور. ولكن مثل هذا القارئ يخفق في فهم العمل ولا يحسن استقبال دلالته الجمالية؛ لأنه يكتفي بالوقوف عند فهم الطبقة الأولى من المعنى. فهو لا يفطن إلى أن الأمر هنا أعمق كثيرًا من ذلك، أعني أعمق كثيرًا من مجرد وجود توافق بين رؤية أديب ورؤية مصور؛ لأنه يتعلق بمضمون تلك الرؤية ذاتها، وهى رؤية كاشفة مضيئة لمضمون العمل بكليته.

إن خبرة النوافذ عند صاحبنا هى خبرة قد عايشها ونفذت إلى روحه؛ لأنها في المقام الأول خبرة تكشف عن الصلة الحميمة بين النوافذ والشخوص التي تطل منها، بحيث تبدو ماهية النافذة مرتبطة بشخص ما، بإطلالة موجود بشري ما:

نافذة الفندق مثل البغي، مباحة لطلة من يقيم، وطبيعة المكث في مقار الإقامة تلك أنها مؤقتة مهما طالت، لنوافذ البيوت حضور مغاير، إنها أخص، النظرات انتهاك مستمر، اختراق، توالج وتزاوج، إذا اقتصر الأمر على نفر محدود تصبح النافذة مثل الأنثى التي لم تعرف إلا زوجًا واحدًا أو عشيقًا محددًا بعينه.»[١٨]

وهناك نوافذ أخرى ليست بنوافذ حقيقية؛ لأنها أيضًا لا تعكس تلك الألفة، كما أن شخوصها لا يطلون منها على شيء ولا يطل عليهم.. إنها مجرد منافذ لدخول الهواء والضوء تعزل الفرد عن الآخر ولا تنفتح عليه، وهذه العزلة أو الانعزالية قد تكون قهرية أو جبرية يفرضها معمار يميل إلى التكتم والقمع والسرية (كما في المعمار الذي أفرزته النظم الشيوعية) أو تكون عزلة عن طواعية موجهة بنزعة فردانية متطرفة (كما هو الحال في معمار المدن الضخمة في المجتمعات الرأسمالية)، ولكن النتيجة في كلتا الحالتين واحدة، وهى أننا نكون إزاء معمار ذي نوافذ موحشة وعدائية تفتقر تمامًا إلى طابع الألفة الذي ينبغي أن يميز النوافذ بما هى نوافذ:

«عرفت مدنًا ضخمة من سماتها العزلة، مباني موسكو الضخمة نوافذها على مسافات متوالية، مغلقة، واجهاتها متشابهة.......... المباني المرتفعة المغلقة التي تشكل المدن الضخمة تكون أكثر إثارة للأسى، للوحشة، من بيداء مقفرة، ليقيني بوجود البشر خلف تلك الجدران واستحالة التواصل أو القربى منهم.» (١٩)

وفضلاً عن ذلك فإن النوافذ عند صاحبنا – مثلما هى عند هوبر– نوافذ أليفة؛ لأن أصحابها أو شخوصها يطلون على العالم وكأنهم يبحثون عن الألفة في شخوص أخرى تعبر الطريق، أو في التطلع إلى الأفق البعيد، أو إلى ضوء الشمس ودفئه، أو في انتظار ما تتوق إليه وتحلم به وتتوقعه. ونحن بدورنا نطل على هذه الشخوص نفسها من خلال نوافذنا، فنعوف بذلك شيئًا عن عالم الروح الذي يطل من النوافذ

(الروح الذي يسكننا) وعن عالم الروح الذي نطل عليه **(الروح الآخر التي يتردد صداه فينا ويمس روحنا). فنحن، إذن، نطل من نوافذ على نوافذ:** النوافذ التي نطل منها هى نوافذ الروح؛ ولذلك فإن النوافذ التي نطل عليها لا تكشف لنا فقط المرئي.. ما نراه بعيون البدن، وإنما تكشف لنا أيضًا اللامرئي.. المتخفي والمتحجب.. ما نراه بعيون الروح.. ما يتردد صداه في روحنا: **فالمرئي الذي نتطلع إليه بعيون البدن لا يتحدد معناه ولا يكتسب دلالته إلا من خلال اللامرئي المتحجب**، وهذا لا يمكن حدوثه إلا من خلال الروح أو الوعي الذي يضفي المعنى والدلالة على عالمه. فكل شيء ينبع من الروح ويؤول إليه في النهاية، والأمر كله يكمن بداخلنا؛ لأن الروح ينطوي في باطنه على ما نراه وما لا نراه. ذلك هو تأويلي لطبقة المعنى العميقة في مجمل نص الغيطاني، وذلك ما يضمره النص في سطوره الخاتمة:

«...... أما تطلعي عبر النافذة صامتًا من داخلي، غير مستبشر بظهور ما يلفت وينبه، فأرسى يقيني أن تطلعي عبر نوافذي غير المرئية أنضج، وأن ترحالي إلى ما يكمن داخلي أجدى، لذلك نويت الإقامة..»

الهوامش

(١)انظر كتابنا: **نشيج على خليج**: حكايات وافد على بلاد النفط (القاهرة: دار ميريت، سنة ٢٠٠٧) ، ولقد نوهت إلى كتابي هنا لعله يصلح أن يكون وثيقة يمكن أن يستفيد منها الدارسون كشاهد على تأثير أسلوب الحكي عند الغيطاني في كتابات غيره.

(٢) انظر الترجمة العربية لهذا الكتاب، مواضع كثيرة متفرقة.

(٣)جمال الغيطاني، **نوافذ النوافذ** (القاهرة: دار الهلال، روايات الهلال، مايو ٢٠٠٤) ، ص. ٨.

(٤)**المصدر ذاته**، ص. ٧ .

(٥)**المصدر ذاته**، ص. ٥٥ ، ٥٦ .

(٦) **المصدر ذاته**، ص. ٩ .

(٧) **المصدر ذاته**، ص. ٧٠ .

(٨)**المصدر ذاته**،ص. ٦٣ ، ٦٤ .

(٩) **المصدر ذاته**، ص. ٦٥ .

(١٠) انظر في ذلك كتابنا: **الخبرة الجمالية**: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة ١٩٩٢) ، الباب الثالث، الفصل الأول.

(١١) الغيطاني، **المصدر ذاته**، ص. ٧٥ .

(١٢) **المصدر ذاته**، ص. ٧٧ .

(١٣) المصدر ذاته، ص. ٨٤ .

(١٤) انظر في ذلك تدوين الغيطاني: **دنا فتدلى**، وانظر أيضًا دراستنا السابقة لهذا العمل بعنوان «**السفر في حنايا الوجود: تجربة القطار في دنا فتدلى**».

(١٥) الغيطاني، نوافذ النوافذ، ص. ١٠١-١٠٢ .

(١٦) المصدر ذاته، ص. ٩٨ - ٩٩.

(١٧) المصدر ذاته، ص. ١١٧ .

(١٨) المصدر ذاته، ص. ١٢٠ .

(١٩) المصدر ذاته، ص. ١٢٢ .

ومضات الزمن في «نِثَار المَحْوْ»

خصوصية التشكيل الفني في هذا التدوين:

عايشت تجربة الغيطاني الإبداعية منذ بداية تجلياتها في تلك السلسلة البديعة من «**دفاتر التدوين**»، فتأملت كل عمل من هذه الأعمال في مقال مخصوص. وقد بدت لي تجربة الغيطاني في تلك الدفاتر تجربة موصولة، يربطها خيط واحد: فهذه الأعمال تسودها روح واحدة تتمثل في السعي الدائم نحو التعرف على روح العالم واكتشاف أسراره، كما يتجلى في أعماق الذات وتتردد أصداؤه فيها.

ورغم هذه الروح الواحدة التي تسود «**دفاتر التدوين**» عند الغيطاني، فإننا مع ذلك نجده يعبر عنها بأساليب متنوعة. وهذا التنوع كان غالبًا ما يحدث في طبيعة الموضوع الذي يتداعي على الذات، أما العمل الراهن الذي يحمل عنوان «**نِثَارُ المَحْو**»، فإن التنوع فيه يكمن في

الأسلوب أو الشكل الفني ذاته. فذاك الدفتر الخامس من دفاتر تدوين الغيطاني هو نقطة تحول في مسار تيار متدفق من الحكي، وكأنه يشبه نقطة تحول في مسار نهر بلغ موضعًا كان ينبغي أن يتشتت عنده ويتبعثر من خلال مسارات وفروع عديدة: فالنهر المتدفق لا بد أن يبلغ نقطة يفرِّغ عندها اندفاعه في فروع متشعبة تُسمى الدلتا؛ فالمسار الواحد- أو الذي بدأ واحدًا- يبدأ الآن في التشظي بحيث يتناثر هنا وهناك.

ولذلك؛ فإن هذا التدوين يبدو أشبه بمحاولة جمع مجمل تجربة الغيطاني في عمل واحد. غير أن استجماع أو استحضار كل ما مضى لا يمكن أن يفي به عمل واحد؛ إلا إذا أتى منثورًا، أي مكثفًا في لقطات سريعة؛ وبحيث يكون متروكًا للقارئ الفطن إعادة ترتيبها وربطها من خلال فن يشبه «المونتاج»؛ كي يتمكن من إدراك المعنى والدلالة الكلية التي تشيع في ثنايا العمل وتفاصيله.

ومضات الزمان المنقضي وأصداؤه

ذاك هو أسلوب التشكيل الفني في «نثار المحو». لا يوجد هنا موضوع واحد محدد ينصب عليه تأمل الذات، بل إن الذات تتأمل هنا كل أحداث الماضي التي امحت من الوجود، ولكنها لا تزال تسطع في خبرة الذات من خلال ومضات سريعة عابرة مختزلة، ولكنها مقيمة بحيث تبقى معنا، وكل هذا يحدث دون ترتيب مقصود للأحداث، ودون تجانس في طبيعة موضوعها. **فالشيء الوحيد المتجانس هنا هو أن الومضات المتنوعة المتناثرة بكثافة، هي محاولة لاستحضار الزمن المنقضي بكل**

عمقه، عبر وميضه الذي يشع منه بعد أن ولى. يحدث هذا عندما توشك تجربتنا أن تقترب من نهايتها أو غايتها، فتبدو وكأنها تريد أن تستجمع كل ما مضى أو مر منها؛ ولكن هيهات أن يكون ذلك إلا من خلال تلك الومضات المكثفة التي هي «نثار المحو»: نثار الذي مضى ولا يمكن جمعه وتفصيله، وإنما يمكن فحسب تكثيف ما بقى منه في ومضات تبدو وكأنها تدلنا على ذلك الذي انقضى، ولكنه لا يزال يرسل إشعاعه على حاضرنا. وكأننا نريد عندئذ أن نستبقي الذي رحل في نثاره وبقاياه، وفي ذلك يقول الغيطاني في لغة شعرية:

«... حدة وعيي بانقضاء الأوقات منطلقي لتدوين تلك الدفاتر... تلك الشذيرات المتبقية من اندثار اللحظات، مجرد نثار تبقى من محو أتم لأويقات مررت بها، أو عبرتني، بعضها أنهكني، أمضني، منها المبهج لي، مرفرفي إلى الرقائق العلا. مع دنو التمام يختزل كل شيء، تتكثف الأزمنة في نثيرات تشهب بي، تفوتني ولا تمكث، لو قصصت أمرها على من تبقوا وصبروا على قُرباي، لتعجبوا وأخذتهم دهشة، ذلك نثاري، ما تبقى مني عندي». [١]

هذا النثار يتمثل في استرجاع كل شيء حميمي تداعى يومًا ما على خبرة الذات، وبقى قابعًا هناك في الأعماق:

«نثاري أصداء رغبة. خوف، توق، حزن، اشتياق، ظلال غير مدركة لندى تكون على خبايا الروح، أفقي العميق مزدحم بأنات لم تُسمع، وآهات لم تصدر، وهسيس كواكب ولمعة نجوم قصدتها بالبصر الحسير يومًا ما». [٢]

وهذا التدوين مقاطع من تأملات واستبصارات تتخللها على الدوام تساؤلات لا تتوقف، وفي كل ذلك يظل الزمن هو الأصل والمرجع لكل تأمل وتساؤل. يلح سؤال الزمان منذ البداية في صورة بسيطة، ولكنها مدهشة عميقة: «**امبارح راح فين؟**» [٣]، وهو السؤال ذاته الذي طرحه الغيطاني على نفسه في تدوينه «**دنا فتدلى**» [٤]، ولكن السؤال في هذا الدفتر الأخير يرد في شذرة بمفرده، وكأنه نذير بمركزيته: مركزية سؤال الزمان في هذا الدفتر. إن عمق السؤال: «**امبارح راح فين؟**» يكمن في دهشة التساؤل عن كل هذا الحضور الذي عشناه ونعايشه يوميًّا: أين ذهب؟ أيكون قد ولى وذهب إلى العدم؟ ولكننا نعلم أنه ما زال باقيًا في وعينا: نثاره باقٍ تتردد أصداؤه فينا، وستتردد في غيرنا. ولكنه كي يبقى بعدنا ليتردد صداه في غيرنا، لا بد من استحضاره؛ ولهذا يدونه الغيطاني ليبقى دالًّا على مرجعه وأصله. وذلك من طبائع كل فن سامٍ وأدب عظيم: تثبيت اللحظة التي تريد أن تؤول على الدوام إلى العدم. ويكفي لأن نتعرف على ذلك في أمثلة من الفنون الأخرى، أن نتأمل- على سبيل المثال- مغزى لوحة الموناليزا أو الجيوكندا (زوجة زانوبي جيوكوندو) التي صورها دافنشي فيما بين عامي ١٥١٥ و ١٥١٧ والتي خلد فيها تعبير أو إيماءة السعادة التي تكمن في الروح: خلد هذا التعبير مرة واحدة وإلى الأبد؛ ليشع من خلال اللوحة، ولنقرؤه أحيانًا في وجوه بشرية أخرى، بعد أن رحلت الموناليزيا وصارت إلى العدم. أردت من خلال هذه الملاحظة الاستطرادية العابرة أن أقرب إلى الأذهان مغزى سؤال الزمان، ومحاولة تثبيت اللحظة، في ذلك الدفتر.

مركزية سؤال الزمان تلح على الغيطاني على أنحاء لا حصر لها، فهي تلح عليه من خلال التساؤل عن الحياة والموت، ومن خلال تأمل نبضات القلب، بل من خلال تأمل أحوال النفس التي تجسد تحولات الزمان، وكيف يكون الوصل والوحدة والهوية في المتحول والمتبدل:

«ذلك الذي كنته ولم أعد أكونه، عدة مرات كنته وتباعدنا، انفصلنا عن بعضنا، ماذا يربط كل منهم بذلك الذي أكونه الآن، الآن ما الذي يربطني بذلك الذي سأكونه؟ أي وشائج خفية؟» [٥]

أي نص بديع هذا الذي يصور فيه الغيطاني ذلك الذي ينمحي بأن يصير إلى الماضي، ولكنه مع ذلك يظل حاضرًا في ذلك الذي أكونه الآن. ذلك عمل الذاكرة التي تصل لحظات الزمان: لحظات الماضي البعيد المتفرقات، ولكن الذاكرة ما زالت تبقيها حية في الحاضر. ويزداد الموقف عمقًا عندما نسأل عن صلة هذا الماضي (الممتد في الحاضر) بالمستقبل الذي سيكون عليه المرء. إنه سؤال الزمان الذي يفعل أفاعيله بنا، ولا نعرف أين تكمن الصلة بين لحظاته الثلاث: الماضي الذي فات وانعدم، والحاضر الذي سيمضي ويصير إلى العدم، والمستقبل الذي ما زال معدومًا لا وجود له بعد. تُرى هل يكون العدم هو ما يربط كل لحظات الزمن؟! عبارة: **«ذلك الذي كنته»** تعني أنني لم أعد ذلك الذي كنته... لقد تجاوزته، ومع ذلك، فإن ما مضى يبقى حاضرًا في **«الآن»**، أعني في اللحظة الحاضرة.

ليس للوجود معنى دون الزمان (ولهذا كان عنوان عمل هيدجر الخالد هو «الوجود والزمان»). ولكن الزمان ذاته ليس له معنى دون الذاكرة، وهذا ما نطالعه في كثير من دفاتر الغيطاني، ولكننا نجده هنا مكثفًا ومستقطرًا وإن جاء متناثرًا: الزمن يمضي بنا، وتبدو أحداثه وكأنها تؤول إلى العدم، ولكنها تظل حاضرة فينا بفضل الذاكرة العجيبة التي تبدو وكأنها تستبقي الزمن وتعيد ترتيب أحداثه على هواها:

«أي قانون خفي يحكم الذاكرة، يرتبها، ينظم مضمونها، يخفي ما يخفي، ويظهر ما يظهر، يدفع بهذه الملامح إلى بؤرة الوعي ويخفي اسم صاحبها، أو يسمح للاسم بالظهور ويطمس الملامح؟ الإفصاح عما احتوته اللحظة الشاردة، وإفناء حقب حميمة ظننت أنها لن تبيد أبدًا، أي ترتيب؟ أين؟ من يرتب؟» (٦)

روح العصر الذي راح وبقيت روائحه

على أن ما أودعه الغيطاني هنا متناثرًا أو منثورًا- لنعيد جمعه وترتيب معانيه- ليس متناثرًا اعتباطًا، بل تجمعه تلك الروح الواحدة كما أسلفنا. وفضلاً عن ذلك، وهذا هو الأهم هنا، فإن هذا الذي أودعه الغيطاني هنا متناثرًا ليس مجرد استدعاء لذكريات شخصية محضة، أعني مواقف وأحداث لا تخص سوى صاحبها (فمثل هذه الأمور لا علاقة لها بالإبداع الأدبي أو الفني عمومًا). فأعجوبة الإبداع دائمًا هي أنه رغم ذاتية الحدث وطابعه الشخصي الذي يصوره الأديب أو الفنان، فإننا نشعر في الوقت ذاته بأن الذات هنا تتجاوز صاحبها لتعبر عنا جميعًا. وهذا بالضبط هو ما يفعله الغيطاني هنا: فرغم أن الأحداث والمشاهد والذكريات تأتي هنا متناثرة؛ بحيث

يبقى علينا عبء إعادة ترتيبها في نوع من المونتاج، فإن دورنا هنا ليس مزاجيًا ولا اعتباطيًا، وإنما يكون موجهًا بعلامات دالة لكل ذي فطنة وقدرة على القراءة والتلقي. وإجمالاً نقول إن المتناثر الذي أودعه هنا الغيطاني باعتباره شخصيًا وحميمًا، قد تم انتقاؤه بعناية ليجسد معاني وجودية تصور روح الوطن وروح العصر: روح الوطن في عصر ما، في مرحلة تاريخية ما.

تقصر أو تطول اللحظات التي يستدعيها الغيطاني. قد تستغرق أحيانًا صفحات طوالاً، وقد لا تستغرق سوى سطرين أو حتى سطر واحد! ولكنها تظل دائمًا مفعمة بالدلالات الموحية: يصور الغيطاني روح العصر الذي كان، بدءًا من وصفه التفاصيل الصغيرة التي ميزت مرحلة التعليم الأوَّلي التي عشناها في الصبا في مرحلة الخمسينيات والستينيات، بدءًا من الطعام الذي كان يُقدم لنا في المدارس، والأساتذة الذين كانوا يدرسون لنا. كان هؤلاء الأساتذة لا يكتفون بتعليم طلابهم، وإنما كانوا يبثون في نفوسهم الروح الوطنية: كالأستاذ رضوان الذي يَذكُر الغيطاني أنه كان مثالاً حيًا على الوطنية، وخاصةً حينما كان يشدو أمام طلابه بالأغنية التي تشدو بها أم كلثوم:

مصر التي في خاطري، وفي فمي
أحبها من كل روحي ودمي

كان هذا الأستاذ يؤكد لطلابه قولاً وفعلاً أن هذه الأغنية تعلمنا من التاريخ أكثر مما تعلمه كتب التاريخ التي قررتها الوزارة. كان

هذا الأستاذ (وأقرانه فيما مضى) مثالاً حيًا على الوطنية والصدق والإخلاص، وهو ما كان يتبدى بوضوح حينما يتغني بهذه الأبيات بكثير من الصدق والشجن.

يصور الغيطاني روح الوطن- كما تجلى في عصر مضى- من خلال تفاصيل أخرى عديدة تتجلى في المدرسة التي تعلم فيها، والحارة التي سكن فيها، والأشخاص الذين عرفهم في صباه. بل يصور الغيطاني روح العصر متجليًا في أم كلثوم، وفي الاحتفالات الدينية، وفي مسارات العربات الخضراء التي يجرها بغلان، والتي كانت تُسمى «سوارس» (نسبة إلى اسم صاحبها اليوناني)، فضلاً عن مسار الترامويات التي ترتاد أحياءً بعينها، والتي يشاهدها شباب اليوم في أفلام السينما.

حتى في صنوف الطعام يتجلى شيء من روح العصر: فحتى «طبق الفول» الذي يصفه لنا الغيطاني بكل تفاصيله وملحقاته، والذي كان أبوه يجلبه معه بعد صلاة الفجر من عند «أبو حجر»، هذا الطبق كما يصفه لنا الغيطاني تحت عنوان «أبو حجر» يجسد لنا شيئًا من روح مصر فيما مضى. وهذا هو «المسكوت عنه» في النص.. هو الموحى به من بعيد. وكثيرًا ما تثير مثل هذه النصوص في كتابات الغيطاني أشجاني؛ لأني أقرأ ما تخفيه وتضمره وتوحي به من بعيد، حتى وإن جاء على غير قصد وتدبير من الغيطاني نفسه، وإنما من نبع دفقة الإبداع المفطورة فيه. ولذلك، فإنني أبدو أحيانًا -في كتاباتي الأخيرة عن الغيطاني- وكأني أريد أن أكتب نصًا على نص، ولكني أرى هذا النوع من التناص

ضروريًا أحيانًا لحسن تلقي النص الأصلي الذي هو نص الغيطاني: أرى أن طبق الفول الذي يصفه لنا الغيطاني بكل تنويعاته وملحقاته يجسد شيئًا من روح مصر في عصر راح إلى حين؛ فهذا الطبق الذي يصفه لنا الغيطاني لا مثيل له إلا في مصر، وفي زمن معين من حياة مصر؛ حينما كان الفول ينضج على مهل في «المستوقد» طوال الليل، ليجول به البائعون على عربة بحمار حينما يصحو الصبح، متفننين في إضفاء اللمسات الأخيرة عليه بعد أن نضج تمامًا وصار «كالزبد» كما كانوا يسمونه. أعرف ذلك الذي يحكيه الغيطاني جيدًا؛ لأنني أمضيت طفولتي في منزل جدتي بجوار الحارة التي تسمى «بالحارة المبلطة» المواجهة لمسجد السيدة زينب؛ إذ كان «المستوقد» بقربها، كنت أشاهد أوعية «الفول والبليلة» الضخمة التي سيجول بها البائعون في الصباح مدسوسة وسط الفحم لتنضج على مهل طوال الليل. ما الذي يوحي به هذا الشيء الجزئي العابر؟ إن ما يوحي به خطير عظيم الشأن: فهو يعني، ببساطة، أن فن الصنعة والإتقان والاحتفاء بالحياة لم يعد يشيع في تفاصيل الحياة المصرية ويميز روحها! هذا حال شديد الخصوصية، يجسد بشكل خفي لمحة من لمحات مصر فيما مضى، حال وصفهالغيطاني ببساطة تحت عنوان «أبو حجر».

حتى الخشاف والكنافة والقطايف هي ألوان من الطعام التي عرفها الغيطاني بالقاهرة: ألوان من الحلوى لها مذاقها الخاص وأوقاتها المعلومة، خاصة في شهر رمضان، وبوجه أخص عندما يؤذَّن لصلاة المغرب: غالبًا ما يبدأ الصائمون إفطارهم عند المغرب بخشاف رمضان،

ويختمون طعامهم بالكنافة والقطايف. عايشت تلك التجربة الغيطانية في سيرتي «**نشيج على خليج**»؛ حيث وصفت الطعام الذي أحبه وأتوق إليه باعتباره طعامًا مصريًا لا مثيل له، له نكهته الخاصة، ومرتبط بزمانه الخاص... حتى الطعام له صلة حميمة بتراب الوطن! يصف الغيطاني حتى تفاصيل ملحقات الطعام ومشهياته، كالباذنجان الذي أتقن صنعه «البولاقي»، حتى عُرف باسم «باذنجان البولاقي». ولذلك كنت أرى دائمًا أن الحنين إلى الوطن مرتبط في بعض منه بالحنين إلى طعوم الوطن وروائحه. ولهذا أومن بأن روائح الوطن تجسد روحه! **وطن بلا رائحة، وطن بلا روح**! ولذلك أيضًا، فإن المدن الحقيقية هي تلك التي مازال يوجد بها أمثال أولئك الذين تخصصوا في طعام معين، له رائحته ونكهته الخاصة المرتبطة بنكهة الوطن. يبدو هؤلاء البسطاء وكأنهم يجسدون لحظة زمنية ما من «**رحيق الوطن**».

الخاص هو العام في تجارب الغيطاني وأسئلته

وللنساء نصيب في هذا التدوين. والخبرة الأولى بهن هي خبرة تعبر عن لحظة البلوغ؛ باعتبارها تعبيرًا عن لحظة التحول التي يبدأ فيها الوعي الجنسي بالأنثى. ومع ذلك يظل «**للحمراء**» حضور لا يضاهى؛ لأنه حضور ما قبل البلوغ... إنه الحضور الذي يُقَاس عليه، والذي منه ينبثق كل وعي بالأنثى. تفصيل ذلك هو موضوع الدفتر الأسبق الذي يحمل عنوان «**رَشحَات الحمراء**».

كثيرًا ما يتأمل الغيطاني تلك الخبرات بالأنثى التي مضت، ولكنها بقيت في الذاكرة: منها وجه عابر لأنثى في سيارة تقف بجوار سيارته في إشارة مرور في الطريق المؤدي إلى مطار جون كنيدي بنيويورك. هذا الموقف سبق أن ألح عليه أيضًا في «**رشحات الحمراء**». يتأمل الغيطاني أيضًا لحظات ومواقف متناثرة لا رابط بينها ظاهريًا، تبدو وكأنها مواقف غابرة، حتى وإن كانت «**عينين خضراوين**» صادفهما في مترو حلوان. يقول:

«عيناها تطلان على الوجود. عليَّ. يتغير بمرآهما الوجود كله، يتبدد تعبي. أعدل وضعي، أفيض بالتفاؤل. لم أر مثل هذا اللون عميق الخضرة من قبل. هما المركز والمصدر. وجه لم يصدر عن مكنونه إلا بعد إزاحة النظارة. تفيضان برواء خصب، في كل لحظة يبدو منهما بعث وميلاد جديدان» [٧].

ذلك التدوين طويل للغاية، إنه أطول دفاتر الغيطاني، وربما عادلها جميعًا. ليس بين عناوين أجزائه المتشرذمة رابط ولا اتصال ولا اتساق. ومع ذلك، فإننا نشعر بأن هناك رابطًا خفيًا بين هذه المتشرذمات التي يطول بعضها، ويقصر أحيانًا؛ حتى يبلغ أحيانًا سطرًا واحدًا. ولكنك تشعر أن بين هذه المتشرذمات رابطًا خفيًا: رابط الزمن الذي يصير إلى العدم، ولكنه يبقى معنا في الذاكرة، ويبقى قابلاً للتكرار في أحوال غيرنا؛ ولهذا تبقى تجربة الغيطاني الخاصة لها طابع العمومية والكلية!

تأمل معي ما يكتبه الغيطاني عندما يتحدث فجأة دون مقدمات تحت عنوان «**أوراق**»:

«أمقت كل ما يمت إلى الأوراق الرسمية. استمارة، مستخرج، إذن، شهادة، إيصال، أتعس لحظاتي عندما أضطر إلى التعامل مع جهة رسمية، شهر عقاري، مصلحة، الوقوف في الطوابير أمام تلك النوافذ الصغيرة التي يطل منها موظف منهك، متبرم بكل شيء. بعد زواجي كان لا بد من تبديل بطاقتي الشخصية- ما زلت أحفظ رقمها حتى الآن: ٨١٦٦ الجمالية- بأخرى عائلية، تحرير الاستمارة. الأختام المقدسة. التوجه إلى السجل المدني، المكاتب المهملة، الجدران الرمادية، المعاملة الخشنة، الانتظار، كنت مضطرًا؛ لأنني سأتعامل بتلك البطاقة مع جهات عدة. اضطررت إلى استخراجها عام ستة وسبعين. أحمد ربي أنني لم أفقدها. كنت سأضطر إلى عمل بدل فاقد». [٨]

أعرف تلك الحال التي يصورها الغيطاني حق المعرفة؛ إذ كنت أصاب بحالة من الاكتئاب بمجرد أن أدرك أنني مضطر في الصباح للتعامل مع مكتب من مكاتب الموظفين لاستخراج ورقة رسمية أو اعتماد ورقة أخرى. كأن الغيطاني هنا يصور ما يعتمل بنفسي، بل يصور ما يعتمل بنفس كل المصريين ممن عانوا ولا يزالون يعانون من التعامل مع السلطة في أي من صورها، وخاصة في صورة ذلك الموظف الحكومي الذي يبدو وديعًا مسالمًا في الليل حينما تصاحبه في مقهى أو تنادمه في منتدى ما، ولكنه يكشر عن أنيابه بالنهار مجسدًا الشخصية البيروقراطية في أبشع صورها.

سؤال الزمان ... سؤال الوجود

وإذا كانت المسألة المركزية في هذا الدفتر هي فكرة الزمن، فإن هذه المسألة يتم التعبير عنها هنا بصيغة السؤال الذي يقصر أو يطول، ولكنه يلح بعد جملة من مقاطع ممتلئة بالتأملات والاستبصارات، وكأنه القرار الذي يرتد إليه اللحن مرارًا. والتساؤل مقترن دائمًا بالدهشة، إنه تعبير عن الدهشة التي تتخلل تأملاتنا في صورة مكثفة. بل إن الدهشة؛ تتسلل إلينا عبر ذكريات الغيطاني عن التساؤلات التي كانت تلح على أذهان أولاده حينما كانوا أطفالًا[٩]. وتلك الحال من التساؤل المنطوي على الدهشة يذكرنا بقوة بتوصيف شوبنهاور للصلة بين الطفولة والإبداع، تلك الطفولة التي وصفها شوبنهاور بأنها جنة عدن التي نظل نرنو إليها متحسرين عليها بعد أن فارقناها: ذلك أن المعرفة في فترة الطفولة تكون معرفة خالصة نزيهة مجردة من كل رغبة أو مصلحة: إنها معرفة حقيقية؛ لأنها تنطوي على السؤال البريء، ومن ثم على الدهشة. وتلك حال لا نعرفها ونحن كبار، إلا حينما نمارس الإبداع كما مارسه الغيطاني؛ ولهذا لا أرى فارقًا بين تساؤلاته القصيرة هنا وتساؤلات صغاره، كل ما في الأمر أن العقل المبدع هنا يعيد صياغة أسئلة الطفولة وترتيبها من جديد! ولهذا السبب ذاته كان شوبنهاور يرى أن هناك صلة وثيقة بين العبقرية والطفولة، بين القدرة على إثارة السؤال الإبداعي وبراءة الطفولة التي تعبر عن نفسها من خلال الدهشة؛ شريطة أن نعي أن الدهشة هنا ليست هي الدهشة من اللامألوف (فذلك هو الاندهاش بمعنى الاستغراب)، وإنما هي الدهشة من المألوف (أي الدهشة من ذلك الذي يتكرر يوميًا

ولا يلحظه أحد سوى الأطفال والعباقرة المبدعين)؛ فذاك هو الأصل في كل إبداع، بما في ذلك الإبداع العلمي: فما كانت دهشة نيوتن إزاء سقوط التفاحة، ودهشة أرشميدس لكون أعضاء جسمه الغائرة في الماء أخف وزنًا، سوى دهشة إزاء المألوف الذي يتكرر في حياتنا اليومية على الدوام، فلا يتوقف عنده سوى العباقرة والأطفال؛ ولذلك كان في العبقرية شيء من الطفولة! أما البشر العاديون، فإن الأشياء بحكم تكرارها تصبح مألوفة عندهم بحيث لا تثير تساؤلاتهم؛ فهم لم يعودوا قادرين على استرجاع حالة الطفولة التي تتساءل عن المألوف!

ومن هذه التساؤلات القصيرة البديعة التي تشبه أسئلة الطفولة، وإن صقلتها الخبرة والمعرفة:

«ماذا يمكن أن يكون، لو أن ما لم يكن كان؟» (١٠)

والزمان حاضر حتى في تلك التساؤلات التي تبدو كأنها لا تتعلق به مباشرة، في حين أنها تدخل في صميمه من حيث هي تساؤلات عن مآلنا، مآل وجودنا:

«تدفن الحبة في التراب؛ فتنمو منها الحياة وتبزغ الخضرة. يدفن الإنسان في التراب فيتحلل إلى عناصره الأولى، يندمج به، هل سيمثل بعضي يومًا في زهرة، في نبتة، في مولد من حيوان أو إنسان لا حضور له ولا سعي الآن؟ » (١١).

لكن السؤال يكون أحيانًا عن أصل وجودنا ومصدره الذي منحنا اسمنا:

«ينقطع تسلسل أسمائي عند الجد السابع.
تُرى، لو أتيح لي أن أعرف اسمي الكامل حتى أول منشأ، كيف سيبدو؟ فرعونيًا أو سوريًا أو بابليًا أو آشوريًا أو حميريًا أو فينيقيًا أو ما لا نعرفه أبدًا؟ كم اسمًا سيثير الدعة؟ وكم سيثير القلق؟ كم سيثير الزهو؟ وكم سيثير الرغبة في التواري؟...» (١٢)

والزمان يظل حاضرًا بقوة حتى في الأماكن العديدة التي زارها وعايشها في أوروبا، بكل ما تعج به من بيوت ومقاهٍ وبشر عرفهم أو التقى بهم مصادفة؛ فهو الذي يضفي على المكان حضوره الخاص، ويلونه بلونه، ويبقيه في الذاكرة، بما يجريه الزمان على المكان من أحداث؛ فالأحداث هي الأفعال التي تنتمي إلى الزمان، وهي من صنع البشر الذين يضفون المعنى والشعور على المكان.

وكثير من التساؤلات عن الزمان هنا يقترن فيها العلمي (وخاصة ما تعلق منه بالفلك) بالفلسفي وبالجمالي، على نحو نشعر معه أن تأمل الزمان يتخذ طابعًا كونيًا في صياغة أدبية جمالية؛ فالتأمل الفلسفي في الكون والوجود والزمان يسكن جماليات اللغة هنا، وكأن الفلسفي لا مهرب له من الجمالي كما لاحظ دريدا من قبل. تتداعى مثل هذه التساؤلات الكونية المتعلقة بالزمان على عقل الغيطاني وروحه كما في تساؤلاته المستفيضة عن خبرته بكوكب المريخ كما تراءى له، والتي نجتزئ منها النص التالي:

«... عندما دعاني صاحبي عالم الفلك أول الليل، حوالى العاشرة للتطلع من المنظار، رأيت لأول مرة اللون الأحمر مختلف الدرجات، وطاقية الجليد البيضاء تتوج الدائرة، نقاط بيضاء متفرقة، رأيته في حجم رغيف بلدي مكتمل الاستدارة، ها هو أمامي، لو لديّ منظار لدققت وفحصت، لكني أكتفي بالتطلع مشدودًا إليه، اليوم صباحًا دنا إلى أقرب نقطة في مداره من الأرض، نقطة لا يبلغها إلا كل ستين ألف سنة مرةً، أي أن كل ما أعرفه من معالم الآن لن يكون موجودًا المرة القادمة، لا أدري أين ستستقر ذراتي وقتئذ؟ هل سيكون كوكبنا في المدار؟ لا أقدر إلا على التساؤل، غير أنني أمعن النظر، محاولاً استيعاب كافة ما تحمله إليّ اللحظات »[١٣].

ويبلغ عمل الغيطاني غايته أو ذروته بسلسلة من تساؤلات متدافعة مكثفة موحية، كأنها «الكريشندو» الذي ينتهي به مسار لحن موسيقي خصب يريد أن يكثف سائر انعطافاته وتحولاته، ومن هذه التساؤلات[١٤]:

«لماذا يجزع الناس من الموت؟

مع أن الموت ضروري لوجود الحياة، لو لم يمت السابقون لما جئنا وسعينا وتلانا اللاحقون؟ لماذا الخشية من التمام إذن؟؟»

«أتأمل من خلال نافذة القطار: الأشجار، النخيل، الطرق، القرى، المدن، الفيافي، كل شيء يمرق إلى الوراء، ترى من يعبر الآخر؟ هل أعبر هذا كله أم أن الموجودات تعبرني؟ من يُوجِد الآخر، أنا برؤيتي للأشياء، أم الأشياء التي تراني؟ من يرى الآخر؟ المدن والقرى تراني، أم أنا الذي أرى المدن والقرى والناس والبشر؟»

«لماذا يبكي المولود فور ظهوره؟»

«هل للزمن بداية؟»

بل إن تساؤلات الغيطاني عن الزمان تتطرق في النهاية إلى ما بعد الحياة، ما بعد الموت ذاته؛ فإذا كان الكون قد بدأ بعد انفجار عظيم تلاه تمدد مازال مستمرًا إلى يومنا هذا، وقد ينحسر يومًا ما، وإذا كانت المادة كما تعلمنا لا تفنى ولا تُستحدث:

«... فهل يحق لي التساؤل عن ذراتي المكونة وموضعها من البداية المكثفة، كيف كانت؟ وماذا عن أشكال تحولاتها وتبدلاتها أثناء تمدد الكون. إلى أن حل وقت تشكلت فيه وسعيت ودونت. ثم أعود كما بدأت؟ ماذا سيصير إليه حالي؟ مع انكماش الكون إلى أين ستمضي مكوناتي؟ هل ستنضغط؟ هل ستتقارب أم أنها ستكون في تناثر بعد تحلل وعائي الحاوي وتبدده إلى ما لا أدريه؟ هل من سبيل؟»(١٥)

عود على بدء

أود الآن أن أعود إلى حيث بدأت، إلى فن الحكي عند الغيطاني عامةً وفي هذا الدفتر خاصةً:

لطالما قلت إن الإبداع الفني في شتى صوره يكمن دائمًا في التفاصيل الصغيرة شديدة الخصوصية؛ بشرط أن تكون هذه التفاصيل دالة ومعبرة بشكل إيحائي عن معنى كلي من معاني وجودنا. إن هذا ما يفعله الغيطاني دائمًا في سائر دفاتره، ولكن ما يميز هذا الدفتر عن

غيره أن تفاصيله جاءت بالغة التشرذم، متناثرة هنا وهناك في لقطات أو ومضات خاطفة. وحيث إن المعاني والدلالات والصور الواردة هنا بالغة الكثرة؛ فإن العبء الملقى على القارئ أصبح كبيرًا؛ إذ أصبح عليه أن يستجمع هذه التفاصيل واللقطات في صورة فنية متجانسة. ولكي نسهِّل على القارئ تلك المهمة؛ بحيث يُحسِن تلقي هذا العمل البديع الفريد، فقد حاولنا أن نذكِّره دائمًا بأن الفكرة المركزية التي تسيطر على هذا العمل، وتتناثر في ثناياه بشكل خفي، هي فكرة الزمان: فالزمان هو الوجود، والوجود هو الزمان! ولهذا كان كتاب هيدجر عن «**الوجود والزمان**» واحدًا من أعظم الأعمال في فلسفة القرن العشرين.

وفي عمل الغيطاني كثير من التفلسف الذي يحاول أن «**يستحضر**» بقايا الوجود من ثنايا الزمان المنصرم دائمًا، الصائر أبدًا إلى **المحو والعدم**. ولكن الغيطاني يتفلسف دون فلسفة: أعني أنه يقدم لنا رؤية فلسفية عميقة دون أن يستخدم لغة الفلسفة التقليدية التي تعتمد غالبًا على التصورات المجردة، وإنما يقدمها لنا مطمورة ومنثورة في لغة الأدب التي لا تحيا إلا في التفاصيل الصغيرة المتناثرة هنا وهناك، والمشخصة الحاضرة في كل حالة بذاتها وإن بدت عابرة. تلك روح الغيطاني الإبداعية كما أفهمها، وأراها محلقة أيضًا في هذا العمل.

الهوامش:

(١) جمال الغيطاني، نثار المحو (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٥)، ص. ١٠، ١١ .

(٢) المصدر ذاته، ص. ١١.

(٣) المصدر ذاته، ص.١٢ .

(٤) انظر: دنا فتدلى (القاهرة: مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٨)، ص. ٩.

(٥) نثار المحو، ص. ١٧ .

(٦) المصدر ذاته، ص. ٥١ .

(٧) المصدر ذاته، ص. ١٧١ .

(٨) المصدر ذاته، ص. ١٩٢ .

(٩) انظر صفحات ٢٠٩-٢١٢ .

(١٠) المصدر ذاته، ص. ٣٤٣ .

(١١) المصدر ذاته، ص. ٢٤٧ .

(١٢ المصدر ذاته، ص. ٢٨٨ .

(١٣) المصدر ذاته، ص. ٣٤٧ .

(١٤) انظر: ٣٩٥-٣٩٦ .

(١٥) المصدر ذاته، ٣٩٧ .

الاسم وأصداء الوجود في «كتاب الرِّنّ»

ينتمي هذا الكتاب [1] –في إطاره العام– إلى دفاتر تدوين الغيطاني التي تجمع على نحو فريد بين فن السيرة الذاتية وفن السرد الروائي..... ولكن هذا التدوين يتميز عن غيره من عدة وجوه: ولعل أول ما نلاحظه هو أن البعد الصوفي واضح تمامًا في ذلك التدوين، مهيمن على سائر فصول الكتاب، وكأن الغيطاني يستعيد هذا المصدر الخصب السائر في الكثير من أعماله السابقة على دفاتر التدوين، وإن اكتسب هنا درجة أعلى من التجريد؛ **فالروح الصوفية تجد هنا الأسلوب الفني الذي يساعدها على التحقق بقوة، وتجد اللغة التي من خلالها تستطيع تلك الروح أن تفصح عن ذاتها:**

أما الأسلوب الفني هنا، فإنه يلجأ إلى التصوير الذي تتماوه فيه الحدود بين الواقعي والمتخيل، وهذا يتجلى لنا منذ أول فصول الكتاب بعنوان «**خرجة**»؛ فالخروج هنا هو خروج الصوفي الذي يغادر المدينة

وكل شواغلها؛ ليلبي نداء آتيًا من بعيد يدعوه للتخلي والبعد بهدف التأمل في الأصل والمنتهى. ونحن لا نعرف إذا كانت تلك الخرجة قد حدثت بالفعل أم بالخيال والتمني، ولكننا نعرف أن إرهاصاتها قد حدثت -على الأقل- لصاحبنا غير ذات مرة، ثم تكفل الخيال بملء التفاصيل التي تبدت في عالم الحلم، وعالم ما بين الحلم واليقظة. ولذلك نجد أن هذا العمل يتميز بتداخل الواقع مع الخيال، وبتداخل الأزمنة والأمكنة ذاتها؛ إذ كثيرًا ما نجد أن اسمًا ما يستدعي عند الغيطاني أماكنَ ومواقفَ وأحداثًا وذكريات وحكايات... حكايات كثيرة عن الغجر والمغاربة والسواحين، وغيرهم من المتصوفة والسائرين العابرين للأماكن المقدسة في حضارة مصر القديمة في الجنوب. ولهذا جاء هذا النص غير ملتزم بالترتيب في العرض كما يقر بذلك صاحبه، بل جاء -في مجمله- أشبه بكتابات المتصوفة أنفسهم، سواء من حيث المضمون أو من حيث اللغة الحافلة بالكثير من المفردات الصوفية. وهناك حكايات طويلة عن تجارب المتصوفة، ارتحالهم وخلوتهم وعزلتهم. بل إن تجربة الغيطاني ذاتها في هذا التدوين هي رحلة صوفية (أو «خرجة» كما يحب أن يسميها) بالمعنى الحرفي والمجازي. وهناك مواضع كثيرة يتحدث فيها عن حاجته للخلوة، ولثراء حالة التوحد والعزلة عنده:

«... سعيى وتمامى فى الانفراد التام، لا أقيم الوصل إلا إذا دعتنى ضرورة لاستكمال فهمى لما بدأته منذ حقب ومدد، آه لو وصلت إلى حال أسعى عنده فلا يبصرنى أحد، لا أظهر إلا لمن أرغب، من عرفتهم وأنزلتهم عندى مقامًا جميلًا أصونهم بذكر أسمائهم، أنطقها فيمثلون، أرددها فيكتمل حضورهم،

كافة عناصرى من تلك الحروف اللوازم، يكفى اللفظ ليتجسّد قريب، عزيز، عرفته يومًا، أو استدعى مدينة، أو زقاقًا منها، أو جذع شجرة فى حديقة غنّاء، ناصية ـ وآه من النواصي ـ في بلد نزلته يومًا، وربما لن أقصده مرة أخرى، أو مدينة تقوم عندي كما أشاء ولهذا تفصيل سأذكره في حينه...»(٢)

وأما اللغة هنا فإنها تفصح عن تلك الروح الصوفية؛ لأنها لغة غامضة تلمح أكثر مما تصرح: الإفصاح في اللغة الصوفية يكون دائمًا من خلال الغموض والإخفاء.. أن يبقى هناك دائمًا شيء غير مصرح به وكأنه يجب أن يبقى دائمًا طي الكتمان، ولهذا قال هيراقليطس (أحد أعظم فلاسفة اليونان السابقين على سقراط، والذي صاغ فلسفته في شذرات): «إن كهنة معبد دلفي تُلمِّح ولا تصرح أبدًا».

والواقع أن الروح الصوفية تنظر إلى اللغة نظرة خاصة مغايرة، نظرة تؤمن بأن الكلمة أو الاسم ذاته له قدرة خاصة. ليس المتصوفة فحسب هم الذين يؤمنون بذلك، بل الشعراء والفلاسفة ممن يكون إنتاجهم مشبعًا بتلك الروح الصوفية: لقد كان هذا حال هيدجر (كما سنشير إلى ذلك بعد قليل)، وهو أيضًا حال الغيطاني في ذلك التدوين الذي نحن بصدده الآن؛ ولذلك يقول:

« لذلك لن ألزم الترتيب في هذا التدوين الذي آثرت أن أنجزه بعد أن جرى ما جرى، لعلى ألمحت بعد أن لم يتبقَ منى إلا الاسم، ليس منى فقط، إنما من سائر الموجودات كافة، الطرق والمسالك، الجهات، ما ينبت وما يولد، ما ينتهي وما يرحل، ما يطل وما ينزع، ليس هذا كله إلا أسماء، وبقدر قوة الاسم يكون

التحقق وحل المشكل وكذا تصوّر الممكن» [٣].

***

وربما يليق الآن أن نتحدث عن الفكرة الرئيسة المهيمنة على هذا الكتاب أو العمل؛ لأن عمل كل أديب عظيم- كما نبهنا ميرلوبونتي، وكما نؤكد على ذلك مرارًا- تهيمن عليه فكرة أو فكرتان من الأفكار الميتافيزيقية. وبوسعي أن أزعم أن الفكرة الميتافيزيقية المهيمنة على تدوينات الغيطاني أو كتاباته الأخيرة هي سؤال الميتافيزيقا الأول والأخير: سؤال الوجود، وهو السؤال الذي يتردد على أنحاء شتى في تلك الأعمال: فهو -على سبيل المثال- يتردد أحيانًا في تجربة الوجود الأنثوي الذي يجسد روح بقعة ما من العالم، أو في تجربة الرحلة أو السفر باعتبارها تجربة وجودية معيشة، أو في تجربة العدم والمحو في علاقته الحميمة بالوجود ذاته، أو في تجربة اللامرئي الذي نطل عليه من خلال المرئي عبر النوافذ، وهو هنا يتجلى من خلال تجربة اللغة، وتحديدًا من خلال تجربة الكلمة أو الاسم... الاسم الذي يخلق وجودًا. لهذا الأمر ميراث فلسفي عميق عند هيدجر قبل أن يتعين ويصبح مرئيًا عند الغيطاني:

وفي ذلك يبين لنا هيدجر أن الاسم ليس مجرد إشارة تعين شيئًا ما؛ فمثل هذه الإشارات إنما هي الأسماء بمعنى الرموز التي نستخدمها في لغة الحياة اليومية والمصطلحات التي نستخدمها في اللغة العلمية.

أما حينما تكون اللغة لغةً بحق (كما في اللغة الشعرية أو الصوفية على سبيل المثال)، فإن الأسماء أو الكلمات فيها تستدعي وجودًا أو حضورًا لموجودات بعينها، كما لو كانت لها قدرة سحرية أو تعزيمية على استحضار الموجود: فالكلمة هنا لا تشير إلى الخارج، وإنما تجلب الخارج إلى الداخل.. تجعل الوجود مباطنًا في الكلمات ذاتها أو لنقل بحسب تعبير هيدجر البليغ: **«اللغة مسكن الوجود»**؛ ولذلك فإنه يتوقف وقفة طويلة عند قصيدة شتيفان جيورجه بعنوان **«الكلمة»** والمؤلفة من سبعة أبيات[٤].. يتوقف -بوجه خاص- عند البيت السابع والأخير الذي يقول فيه الشاعر:

حينما تُفتَقَدُ الكلمة

لا يمكن لشيء أن يكون

ولقد بينت من قبل أن هذه الرؤية الهيدجرية التي تعيَّنت وترددت أصداؤها عند الغيطاني، هي رؤية لها مصادرها في الأسطورة والدين: ومن هذه الأساطير ما له صلة وثيقة بالعقيدة المصرية القديمة، فمن المعروف أن أجدادنا من القدماء كانوا يؤمنون بخلود الروح، وأن الروح عندما تفارق الجسد تمر بمراحل من الحساب الذي تترافع فيها أمام الآلهة، فإذا مرت بهذه المراحل تحقق لها الخلاص وعادت إلى الجسد، إلى وجودها وتحققها العيني. ولذلك، إذا أراد الفرعون أن ينزل العقاب الأبدي بأي شخص كان، فإنه يكفي لذلك أن يمحو اسمه المدون على التابوت الذي يحوي رفاته، حتى إذا ما عادت الروح بعد خلاصها لم تتعرف على جسدها؛ فتظل هائمة دون أن تبلغ أبدًا كمال

وجودها أو تحققها العيني. بل إن هذه العقيدة بقيت حية حتى في استخدامنا -نحن المصريين- للغة الدارجة أو العامية حينما يريد شخص ما أن يدعو بالنقمة على شخص آخر، فيقول: «اللي ما يتسمى» أو يقول: «إن شا الله (أي إن شاء الله) ينمحي اسمه»، فالدعاء هنا بأن يفتقد الشخص اسمه؛ ومن ثم يصبح شيئًا غير مذكور؛ بحيث لا يمكن التعرف عليه، أي يصبح هو والعدم سواء! بل إن كلام الله نفسه يؤكد لنا هذه العلاقة الحميمة بين الاسم والوجود إذ يقول: «وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين. قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم» (سورة البقرة). تأويلي لمعنى هذه الآية الكريمة أنه ليس من المعقول أن يسأل الله الملائكة عن أسماء الأسماء التي علمها لآدم؛ لأن الاسم لا اسم له.. الاسم هو الشيء أو الموجود؛ ولذلك فإن معنى «وعلم آدم الأسماء كلها...» هو «وعلم آدم الأشياء كلها...»[٥]

والحقيقة أن تجربة هذا التدوين -في مجملها- هي تجربة **«الاسم»** الذي يعين الأشياء والموجودات جميعًا، ويجلبها إلى حالة حضور. وهذا الأمر يتضح لنا باعتباره متأصلًا في عنوان التدوين ذاته، حينما نعرف أن كلمة **«الرّن»** الواردة في العنوان تعني **«الاسم»** في اللغة المصرية القديمة التي تسمى عند أهل الاختصاص والعارفين **«بلغة الطير»**، وهي اللغة التي أتقنها ذو النون المصري أحد كبار الأئمة العارفين من شيوخ التصوف الذي تُنسب إليه **«المدونات الأخميمية»**، مثلما تُنسب إليه حكايات كثيرة عن خوارق العادات وطبائع الأشياء.

وفي السطور الأولى من الفصل الثاني الذي يحمل عنوان «أخميم»، يشير الغيطاني إلى قوة هذا الاسم الذي يستدعي حضورًا عنده، في نبرة تذكرنا بأسلوب القرآن الذي تبدأ فيه بعض الآيات بحروف كما لو كانت لها قوة سحرية غامضة لها القدرة على التعزيم واستدعاء المكنون، يقول:

«ألف. خاء. ميم، ياء، ميم..

ثمة شيء رسخ عندي بمجرد سماع الاسم قبل أن أدخلها أول مرة، ثم أثناء ترددي عليها، حتى استقراري بها مدة قبل استئنافي في الخرجة إلى البر القبلي، في المنطوق شيء، في التدوين شيء، موقن، وأثق بمثوله. قيامه، تحقّقه في حيز ما، يشقّ عليّ تعيينه أو تحديده، يغمض عليّ فكيف أصفه أو أتحدث عن سمته، غير أن يقينًا ما يؤكد وقوفي يومًا على قبس منه بحلول توقيت معلوم.

أخميم

قبل وفادتي تلك نزلته أول مرة منتصف العقد السادس من القرن العشرين الذي قُدّر لظهوري أن يكون فيه، بالتأكيد ثمة شيء بدأ عندي مع بلوغي لها، ربما عند سماعي الاسم، أرى وضعي إذ أصغى إلى «أخميم»، تتغير وجهتي، تتبدّل طلتي، أوجّه نفسي صوب ما لا أدريه، ثمة طبقات مبهمة..»[٦] .

ولقد ظل اسم أخميم مقترنًا في ذهن صاحبنا باسم ذي النون المصري الذي يُسمى أيضًا بذي النون الأخميمي.. انشغل به منذ شبابه، وظل دومًا منشغلًا به قابعًا في وجدانه؛ حتى أن رحيله أو خروجه يبدو كما لو كان رحيلًا إليه، أو استدعاءً لشيء من تجربته الثرية:

«يهيمن عليّ سيدي ذو النون، بل إن نزوعي إلى أخميم لم يبدأ إلا عبر اسمه؛ فلو لم يلحق الأخميمي به لما توقفت ولما صارت عندي تلك الشنشنة.

سنوات أتمهّل عند مطالعته، أفرق حروفه لأنفرد بكل منها على مهل، أنطقها حرفًا، حرفًا، أسمعه للخواء المحدق بي، مع كل نطق لحرف أزداد معرفة وتنجلي لي غوامض، يتجسّد أمامي كائن يصعب تصنيفه، يحدق إليَّ، نتبادل النظر بُرهْة. يولّى، مرات يلزمني، أقرأه، أطالعه، يغيب ويعاودني، يمشى قربى أيامًا محتفظًا بالمسافة عينها، لا أقدر على استيعاب ملمح منه، مرة يطالعني من إطار لا يحوى شيئًا لكنني أتمكن من ملامحه كافة، أعاينها لكنني لا أحتفظ بها، يستحيل وصفها..» (٧)

ذو النون.. ذلك المتصوف الفريد الذي كان يعرف اللغة المصرية القديمة التي كانت تُسمَى قلم الطير، مثلما يعرف كيف يسمع ويقرأ أصوات الحيتان الصادرة من بعيد، من أعماق المحيطات. ولا شك أن دلالات الأصوات مسألة أساسية في الكثير من نصوص الغيطاني، ولكنها هنا تكتسب تأثيرًا مغايرًا، وأبعد عمقًا: نتذكر جيدًا نداء سعاد في «**رشحات الحمراء**» الذي يشبه صهيل الفرسة؛ ولكن الصوت هنا يتجاوز كل هذه الدلالات الفردية والجزئية، ويتجه مباشرة إلى صوت اللامرئي، ذلك الصوت الصادر من الأعماق النائية لعله يجد من يفهمه حينما يتردد صداه فيه:

« نواح أقرب إلى العويل، لكنه مفرد، وحيد، صادر إلى نقطة غير محددة، لا يراها، لا يعاينها ذلك الكائن الضخم، هائل الحجم، السارح فى اللامدى، استغاثة ميئوس من وصولها إلى متلقٍ بعينه، إنما.. لعل وعسى، يطول إصغائي،

يقوى عليّ حضور ذي النون، خاصة عند انفرادي بمطربة المغيب ليلًا وبدء مفاوضاتنا، أستدعيه بذكر اسمه، أنطقه فيمثل، لم يتقن لغة الحيتان فقط، إنما لغات الحيوان بأنواعها والجماد، ما يُخيّل إلينا أنه مصمت، لا يوجد في الكون صامت أصلًا، ليس هذا شطحة من عندي، إنما نطق وإفصاح تسلّمته من الشيخ الأكبر.

ذو النون»[٨].

هناك تلاقٍ حميم تتماوه فيه الحدود بين التجربة الصوفية عند صاحبنا والخبرة باللغة المصرية المقدسة وبحضارتها الملغزة المملوءة بالأسرار، وهذا ما يتبدى لنا بوضوح في وقفته الطويلة عند لغز الباب الأخميمي وأسراره كما وردت في الكتابات التي بقيت عن أخميم وفي المرويات التي يرويها الكبار: فقيل عن هذا الباب الأخميمي الذي يشرف على النيل ولا يؤدي إلى بناء أو قصر، قيل عنه إن من خرج منه لن يعود، وإن عاد فلن يرجع مثلما كان، مصداقًا للحكمة التي وردت في المدونات الأخميمية: **«لا شيء يعود إلى ما كان عليه»**. قيل إن هذا الباب مدفون تحت طبقات من الأرض الأخميمية التي توارت عبر الزمن، من مر فوقه أو لامسه تبدلت حاله، وفك طلاسم لغة لم يعرفها، وقطع مسافات شاسعة في الزمن القليل. يظل الباب هنا لغزًا: باب قائم في الفراغ وحده.. الباب يكون دائمًا بابًا لشيء غيره، مدخلًا له، ولكن هذا الباب يبدو كما لو كان لا يؤدي إلى شيء، وهو يواجه الشرق والغرب معًا.

ولعل الصلة الوثيقة بين هاتين التجربتين (التجربة الصوفية والخبرة باللغة وبالحضارة المصرية القديمة) تتجلى في روح ذي النون نفسه، ولعل هذا أيضًا هو سر تعلق صاحبنا به. تلاحم هاتين التجربتين في هذا التدوين يبدو كما لو كان استدعاءً لهما لتجتمعا معًا بعد أن كانتا متشرذمتين متفرقتين تتقاربان حينًا، وتتباعدان حينًا آخر: كانت إحدى التجربتين تهيمن على تدوين ما، تاركة للأخرى حيزًا محدودًا تتسلل من خلاله، على نحو ما نجد في «متون الأهرام» الذي تهيمن عليه تجربة الحضارة المصرية القديمة على ما عداها؛ ولكننا في هذا التدوين، نجد التجربتين منصهرتين تمامًا بحيث لا نستطيع أن نميز بينهما. والأمر المدهش في هذا التدوين هو أن نتأمل تلاحم هاتين التجربتين من خلال معايشة، بل معاناة تجربة «الاسم».

***

كل ما في الخبرة عند صاحبنا أسماء:

«أتلقى من الأسماء إشارات تتحول أحيانًا إلى صور، بعضها جلي ومعظمها مبهم، تلوح غمامات، ندف عالقة أو سابحة، وديان هاجعة، بوادر ظواهر طبيعية، منها ما أعرفه ومعظمها لم يدرك بعد، مبان، طرق، نوافذ متطلعة، سلالم خلفية، أبراج منها المسكون والمهجور، هذا شأن حضرموت معي. منذ سنين تراودني، لا أعرف متى أصغيت إلى إيقاع الاسم لأول مرة.

حضرموت..

حضور وموت، من خلاله أقف على بعد سحيق، مسافات طويلة تتخلل بحارًا وعرة وجبالًا تتخللها المضايق، ...»(٩)

يتأمل الغيطاني أيضًا أسماء عديدة، ما تستدعيه عنده، وما تستحضره من وجود مقترن بها: ومن هذه الأسماء «بلاد بُنت»، ذلك الاسم المقترن بعالم الأساطير والأحلام: بخور، لبان، أشجار نادرة، وطيور تحلق على ارتفاعات شاهقة ولا وجود لها إلا هناك. ومنها اسم «سوقطرة» كجزيرة تكاد أن تكون أسطورية هي الأخرى، و»درب الأربعين» الذي يتأمله الغيطاني باعتباره جسرًا يصل بين عالمين، ولكنه -في الوقت ذاته- عالم خاص أو درب لا يعرفه إلا أهله من مرتاديه بما لهم من طقوس وخبرات خاصة في تعاملهم مع هذا الدرب. ومنها أيضًا اسم «بخارى» الذي ظل مقترنًا في وعي الغيطاني بدرجة اللون الياقوتي للسجاد البخاري التي لا نظير لها، والتي ظل يحاول الوقوف على سرها دون جدوى!

ومن الواضح أن هناك حضورًا قويًا في هذا العمل للجغرافيا، أعني للمكان الجغرافي كما خبره وعاينه الموجود البشري، كما تمثل في خبرته وتجربته الحية. عرفت شيئًا من تلك الخبرة وأفصحت عنها في سيرتي التي كتبتها عن تجربتي في الخليج. ولقد عرف بعض من الجغرافيين أنفسهم تلك الخبرة وفطنوا إليها، وراحوا يعبرون عنها بطرائقهم العلمية؛ باعتبارها منهجًا في فهم المكان الجغرافي من خلال صلته الحميمة بالإنسان الذي يقطنه أو يرتاده.

على أن الغيطاني لم يهتم هنا بأسماء الأمكنة فحسب، وإنما اهتم أيضًا بأسماء الأشخاص؛ فالاسم هنا -في حد ذاته- هو ضالته وبغيته.

نعم اسم ذي النون هو المهيمن هنا، ولكن هناك أسماء عديدة بجانبه لا حصر لها. ومن بين هذه الأسماء أيضًا اسم «قطر الندى» الذي يستدعي نطق حروفه عند الغيطاني حالة خاصة من الوجود الأنثوي: إذ إن طلتها رقراقة، وبشرتها تشف عما بداخلها لرقتها ورهافتها، شرابها من لباب الزهور... حضورها إيماءات، سعيها إشارات، نظراتها حنين دائم وتطلّع ومعاودة. كما يقول الغيطاني. كما أن الغيطاني يتوقف وقفة دالة عند اسم «ليلى مراد». يقترن اسمها عنده بحالة صوتية تأسره وتأخذ بمجامعه، إذ يقول:

«لا يخلعني مني، ولا يقصيني عنّي، لا يأسرني عندي إلا توالى مويجات صوتها الذي يستنطق *كواكب المجموعة في مدارات وحدتها*، أصغى إلى صوتها، فيندلع أمامي اسمها، لا أدرى عندئذ إلى من أتجه، أو كيف أنطق، أفقد قدرتي على التعبير، فلا أقدر على النطق، ولا الإشارة، لا أنظر، ولا أتطلّع، ولا ألتفت، ولا أقعد ولا أقف ولا أستقيم ولا أنثنى ولا أنحنى، ولا أكون ولا أتكوّن ولا أصير ولا أتحوّل عنها، في كل مسافة من عمري أحرص على اقترانها بليلى وبعض مما شدت...» [١٠]

ولا أدري ما سر توارد الخواطر بيني وبين الغيطاني في كثير من المواضع، منها هذا الموضع تحديدًا: كان ولا يزال صوتها يشجيني بما له من سحر وتأثير خاص منبعث من قدرته على الانطلاق بقوة في سلاسة دون أدنى مجهود؛ فهو يجوب السلم الموسيقي من أدناه إلى أعلاه دون عناء. كنت أحاول البرهنة على هذه الحقيقة لطلابي في فلسفة الفن بأن يلاحظوا، ببساطة، وضع شفتيها حينما تغني: لا تكاد

تلحظ انفراج شفتيها حينما تغني؛ إذ لا تكاد تستبين أسنانها من وراء شفتيها، تغني كأنها تتكلم، ولكنها -في حقيقة الأمر- تشدو بما لا يقوى غيرها على أن ينطقه حتى في سلاسة. ليلى مراد تجسد حالة خاصة من الوجود الذي لا يشبه غيره. تُرى ألهذا أيضًا صورها الفنان المبدع عادل السيوي في بورتريه شهير من أعماله الأخيرة!

غير أن اسم «ليلي مراد» لم يقترن عند الغيطاني بمجرد حالة صوتية فريدة، وإنما اقترن عنده أيضًا بحالة من الحضور المقيم: إنه حضور «المثال» بالمعنى الأفلاطوني، إنه الحضور الذي يبقى كصورة وإن تغيرت تجلياتها في الواقع، تبقى صورة ليلى مراد وإن تغيرت وتبدلت ليلى مراد نفسها على نحو يجافي صورتها التي رسمتها لنفسها أو رسمتها لها الأقدار. ولذلك فإنه يروي لنا أنه أتيحت له فرصة لقائها بعد أن جاءه صوتها عبر الهاتف على إثر اطلاعها على ما كتبه عن تعلقه بابتسامتها التي طلما عُرِفَت بها، و لكنه لم يشأ أن يدبر لهذا اللقاء، لم يُرِد لقاءها، أو كما يقول: «**لأنني لو اطّلعت على نقيضها لولى كل ما حرصت على التعلق به، ذاك أمرى..**»[11] والحقيقة أن هذا أمر متكرر عند الغيطاني، أو هو يمثل لحظة مستقرة عنده منذ زمن مندثر على حد تعبيره؛ ولذلك فإننا نذكر تواتر تلك اللحظة من قبل في تدوينه «**رشحات الحمراء**».. تلك الحمراء التي جسدت معنى الأنثى لديه في طفولته وصباه؛ فأراد أن يبقيها في الذاكرة والخيال، فلا يراها في الواقع بعد أن تبدل حالها بفعل الزمن.

***

غير أن هناك فكرة مركزية في هذا التدوين، وهي علاقة الاسم بالذاكرة، ومن ثم بالوجود ذاته: فإذا كان من لا اسم له لا وجود له، وإذا كان أول ما تفقده الذاكرة هو الأسماء كما تعلم صاحبنا وحفظ عن معلميه؛ فإن فقدان الذاكرة سوف يعني فقدان الوجود برمته، وهذا ما كان منه يخشى ولا يزال:

«...تواترت أعراض النسيان عندي حتى خشيت أن يكون ذلك أول أعراض ألزهايمر، رعبي أن يدركني، أن أضلّ عن نفسي، ليس الوجود إلا ذاكرة، وليست الذاكرة إلا أسماء، لذلك نسيانها يُعدّ علامة تآكل حواف الحضور، فإذا تزايد تقدّمه يختفي المرء وهو ما يزال يتنفس ويتلفت ويستدعي عبثًا ما كان منه فيأتيه في غير الاتجاه المرجو» (١٢)

إن العالم الذي يأخذنا هذا التدوين إلى رحابه، عالم غرائبي قد يبدو أسطوريًا عند من يقبعون خارجه، ولكنهم ما إن يسلموا أنفسهم لنداءاته الخفية، متخلين عن شواغل الحياة وتفاهاتها؛ حتى يدركوا ما فيه من حقيقة تتجاوز كل عابر وزائل؛ إذ لا يبقى إلا اسمه الذي يعين رسمه، فإن الاسم هو الوجود، فإن اختفى الاسم أو زال؛ اختفى المسمى أو الموجود.

الهوامش:

(١) الإحالات الواردة هنا هي إحالات إلى صفحات النص المخطوط الذي لم يصدر بعد.

(٢) مخطوط «كتاب الرن»، ص. ٤٦ .

(٣) المصدر ذاته، ص. ٥ .

(٤) انظر تفصيل ذلك في مقالنا بعنوان «اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر» الوارد بكتابنا: **في ماهية اللغة وفلسفة التأويل** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة ٢٠٠٢).

(٥) المصدر ذاته، صفحات ٥٣-٥٦ .

(٦) مخطوط «كتاب الرن»، ص. ٦ .

(٧) المصدر ذاته، ص. ١٠ .

(٨) المصدر ذاته، ص. ١١ .

(٩) المصدر ذاته، ص. ٦٥

(١٠)المصدر ذاته، ص. ١١٧ .

(١١) المصدر ذاته، ١١٨ .

(١٢)المصدر ذاته، ص. ٩٤ .

المؤلف في سطور

- أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال بآداب القاهرة. متأثر في أغلب كتاباته بالاتجاه الفينومينولوجي (الظاهراتي) وامتداداته في تيار فلسفة التأويل، وهو يعمل على ترسيخ هذا الاتجاه في واقع الثقافة العربية من خلال العديد من الدراسات النظرية والتطبيقات العملية له، وخاصة في مجال الأدب والنقد الفني.
- ولد بالقاهرة عام ١٩٥٤ .
- حصل على الدكتوراه في الفلسفة بمرتبة الشرف الأولى، عام ١٩٨٧، من كلية الآداب- جامعة القاهرة.
- حصل على جائزة الدولة للتفوق في العلوم الاجتماعية، سنة ٢٠٠٧ .
- عضو عامل باتحاد كتاب مصر.
- عضو بلجنة الفلسفة بالمجلس الأعلى للثقافة.
- عضو بالجمعية الفلسفية المصرية.
- عضو بالجمعية الأمريكية للفينومينولوچيا والفنون الجميلة وعلم الجمال، التابعة للمعهد الدولي للدراسات الفينومينولوجية العليا.

أهم الأعمال

١- **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور** (بيروت : دار التنوير، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣).

٢- **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**(بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢، الطبعة الثالثة : دار الثقافة للنشر والتوزيع سنة ٢٠٠١).

٣- **مداخل إلى موضوع علم الجمال** : بحث عن معنى الاستطيقي (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، سنة ١٩٩٣).

٤- **جدل حول علمية علم الجمال**: دراسات على حدود منهج البحث العلمي (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية سنة ١٩٩٤).

٥- **عالمية الفن وتحليته** : دراسة تحليلية(القاهرة : دار قباء، سنة ١٩٩٧).
٦- **تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي** (القاهرة: دار قباء، سنة ١٩٩٧).
٧- **الفن تخيلاً**(القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٨).
٨- **اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر** (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٨، وقد أعيد نشر هذا الكتيب ضمن كتاب : في ماهية اللغة وفلسفة التأويل).
٩- **ماهية الشعر**: قراءات في شعر حسن طلب (دراسة وتحرير، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٩).
١٠ - **هويتنا في عالم متغير** (سلطنة عمان: وزارة التعليم العالي، ٢٠٠١).
١١- **في ماهية اللغة وفلسفة التأويل** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة ٢٠٠٢).
١٢- **أزمة الإبداع في ثقافتنا المعاصرة** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة ٢٠٠٧).
١٣- **نشيج على خليج: حكايات وافد على بلاد النفط** (القاهرة:دار ميريت، سنة ٢٠٠٧).

الترجمة

١- هانس-جيورج جادامر، **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، ترجمة ودراسة وشرح (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧).
٢- شوبنهاور، **العالم إرادة وتمثلاً**، الجزء الأول (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧).

ف: 1570ت:7/2/2010

عالم الغيطانى

قراءات فى دفاتر التدوين

إن السؤال الأساسى الذى يهيمن على دفاتر الغيطانى هو سؤال الوجود، ولكن الوجود يُقال على أنحاء شتى؛ ولذلك فنحن لا نعرف الوجود فى ذاته، وإنما نعرفه فى أصدائه وتجلياته:

كيف نقرأ اللامرئى فى المرئى، والوجود فى العدم أو المعدوم، والحقيقى فى المُتخيل، والمقيم فى الزائل العابر. تلك هى أصداء السؤال الأساسى عند الغيطانى الذى ينبغى أن نرنو إليه عبر المستوى الظاهر للنص: كل شيء عند الغيطانى هو نافذة أو ممر إلى عالم فسيح رحب .. إلى الوجود ذاته [illegible] يجعلنا نتشبث باللحظة وبمتعتها وتألقها، ولكن ما [illegible] معه غاية تلك اللحظة حتى يأخذنا إلى شيء آ[illegible] وجودها العابر إلى شيء ما وراءها!







تصميم الغلاف : أحمد اللباد